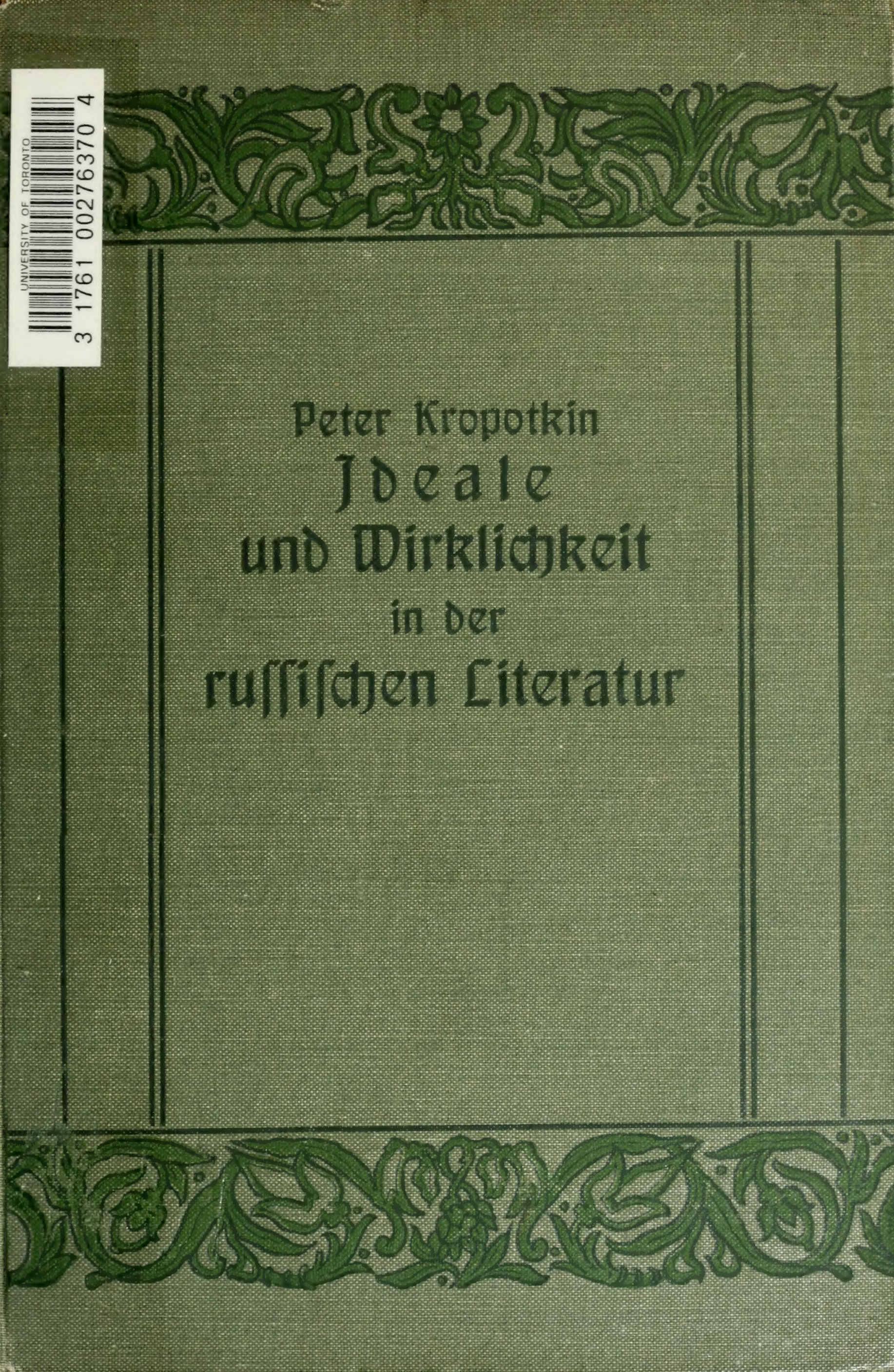

Peter Kropotkin
Ideale
und Wirklichkeit
in der
russischen Literatur







Ideale und Wirklichkeit in der russischen Literatur

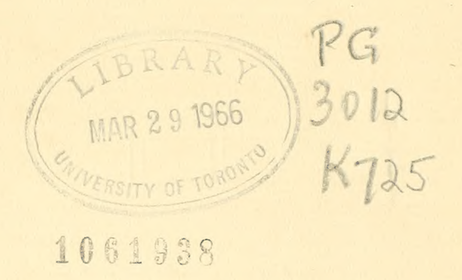
Von

Peter Kropotkin

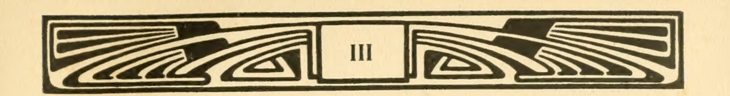
Autorisierte Übersetzung
besorgt von B. Ebenstein



Leipzig
Verlag von Theod. Thomas
1906



Druck von Fr. Richter in Leipzig.



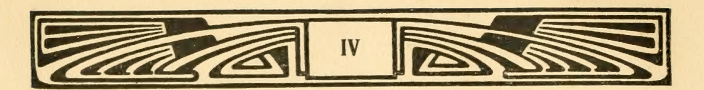
Vorwort des Verfassers

zur englischen Ausgabe.

Dieses Buch entstand aus einer Serie von acht Vorträgen über die russische Literatur im XIX. Jahrhundert, die ich im März 1901 im Lowell Institute in Boston hielt.

Als ich die Einladung für diese Vorträge annahm, war ich mir der Schwierigkeiten wohl bewußt, die mir im Wege standen. Es ist durchaus keine leichte Sache, über die Literatur eines Landes zu sprechen, wenn diese Literatur den Zuhörern oder Lesern so gut wie unbekannt ist. Nur drei oder vier russische Schriftsteller sind gut oder nur einigermaßen vollständig ins Englische übersetzt worden, so daß ich infolgedessen sehr oft *über* ein Gedicht oder *über* eine Novelle sprechen mußte, die viel leichter durch einfache Vorlesung einiger Sätze *aus* denselben hätten charakterisiert werden können.

Immerhin, wenn die Schwierigkeiten auch groß waren, so war doch die Aufgabe selbst wohl einer Anstrengung wert. Die russische Literatur ist eine reiche Fundgrube selbständiger poetischer Gedanken. Sie hat eine Frische und Jugendlichkeit, die sich in den älteren Literaturen nicht in diesem Maße finden läßt. Sie besitzt ferner einen Ernst und eine Einfachheit des Ausdruckes, die sie denen besonders lieb machen muß, die von der literarischen Künstlichkeit nachgerade abgestoßen werden, und sie hat den besonderen Zug, daß sie im Gewande der Kunst – des Gedichtes, der Novelle, des Dramas – alle diejenigen Fragen sozialer und politischer Natur behandelt, die in der westeuropäischen und amerikanischen Literatur, wenigstens in unserer Generation, wohl in politischen Schriften, aber selten in der eigentlichen Literatur behandelt werden.

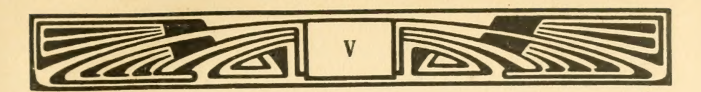


In keinem Lande nimmt die Literatur eine so einflußreiche Stellung ein als in Rußland, nirgends sonst übt sie einen so tiefen und direkten Einfluß auf die geistige Entwickelung der jüngeren Generation aus. Es gibt Novellen von Turgenjeff und selbst von weniger bekannten Autoren, die als wichtige Etappen in der Entwickelung der russischen Jugend während der letzten fünfzig Jahre angesehen werden müssen.

Der Grund, weshalb die Literatur einen solchen Einfluß in Rußland ausübt, ist klar genug. Es gibt kein öffentliches politisches Leben, und mit Ausnahme von den paar Jahren zur Zeit der Abschaffung der Leibeigenschaft ist das russische Volk niemals dazu gekommen, einen tätigen Anteil an der Entwickelung des Landes zu nehmen.

Die Folge davon ist dann gewesen, daß die besten Geister des Landes die Lyrik und Novellistik, die Satire oder literarische Kritik zum Ausdrucksmittel ihrer Bestrebungen, ihrer Begriffe vom nationalen Leben und ihrer Ideale gewählt haben. Nicht aus Regierungs-Blaubüchern oder den Leitartikeln der Zeitungen, sondern aus den Werken der Kunst und Literatur wird man in Rußland die politischen, wirtschaftlichen und sozialen Ideale des Landes — die Bestrebungen der russischen Gesellschaft — verstehen lernen.

Da es unmöglich gewesen wäre, ein so großes Thema wie die russische Literatur innerhalb eines Buches zu erschöpfen, so habe ich mein Hauptaugenmerk auf die moderne Literatur gerichtet. Die früheren Schriftsteller bis zu Puschkin und Gogol — die Begründer der modernen Literatur — werden in einer kurzen Skizze behandelt; dann gehe ich zu den hauptsächlichsten Meistern der Lyrik, der Novelle, des Dramas, der politischen Literatur und der Kritik über, und um diese herum habe ich die weniger hervorragenden Schriftsteller gruppiert, die ihrer Mehrzahl nach in kurzen Notizen behandelt werden. Ich bin mir wohl bewußt, daß jeder



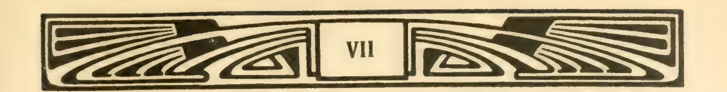
von diesen letzteren etwas Eigenes bietet und wohl einer eingehenderen Behandlung wert wäre. Auch weiß ich, daß manche der weniger bekannten Autoren gelegentlich bestimmte Gedankenrichtungen besser geschildert haben, als ihre berühmteren Genossen. Aber in einem Buche, das nur dazu bestimmt ist, eine breite allgemeine Idee von dem Thema zu geben, war die Art der Behandlung, wie ich sie wählte, geboten.

Die literarische Kritik ist in Rußland immer in guten Händen gewesen, und die Ansichten, die in diesem Buche ausgesprochen werden, tragen notgedrungenerweise Spuren von Werken unserer großen Kritiker: Bjelinsky, Tschernischewsky, Dobroluboff und Pissareff, sowie ihrer modernen Nachfolger, Michailowsky, Arssenieff, Skabitschewsky, Wengeroff und anderer. Bezüglich der biographischen Daten schulde ich dem ausgezeichneten Werke von Skabitschewsky über die moderne russische Literatur vielen Dank, ebenso den achtzig Bänden des wundervollen russischen encyklopädischen Diktionärs.

Auch sage ich meinem alten Freunde, Mr. Richard Heath, der die Freundlichkeit hatte, dieses Buch im Manuskript und in den Bürstenabzügen zu lesen, meinen herzlichen Dank.

Bromley, Kent.





Inhalt

Seite

Vorwort des Verfassers III

Kapitel I: Einleitung 3

Die russische Sprache — Alte Volksliteratur — Folklore — Lieder — Sagas — »Das Lied von Igors Zug« — Annalen — Der Mongolen-Einfall; seine Folgen — Briefwechsel zwischen Iwan dem Schrecklichen und Kurbsky — Religiöse Spaltung — »Awakums Memoiren.« — Das XVIII. Jahrhundert — Peter I. und seine Zeitgenossen: — Tretiakowsky — Lomonossoff — Sumarokoff — Die Zeit Katharina II.: Derschawin — Von Wizin — Die Freimaurer: Nowikoff. — Radistscheff — Der Anfang des XIX. Jahrhunderts: Karamsin und Schukowsky — Die Dekabristen — Ryléeff.

Kapitel II: Puschkin — Lermontoff 47

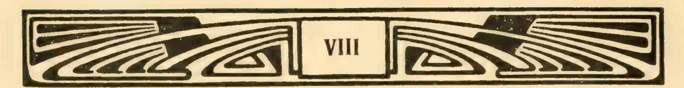
Puschkin — Schönheit der Form — Puschkin und Schiller — Seine Jugend; Seine Verbannung; spätere Laufbahn und Tod — Märchen: „Ruslan und Ludmilla" — Seine Lyrik — „Byronismus" — Drama — „Eugen Onegin" — Lermontoff — Puschkin oder Lermontoff? — Sein Leben — Der Kaukasus — Naturpoesie — Einfluß Shelleys — »Der Dämon« — »Mtzyri« — Freiheitsliebe — Sein Tod. — Puschkin und Lermontoff als Prosa-Schriftsteller — Andere Dichter und Novellisten der gleichen Zeit.

Kapitel III: Gogol 81

Klein-Rußland — »Abende auf einer Farm bei Dikanka« und »Mirgorod« — Dorfleben und Humor — »Wie Iwan Iwanowitsch sich mit Iwan Nikiforytsch zankte« — Historische Novelle: »Taras Bulba« — »Der Mantel« — Drama »Der Revisor« — Sein Einfluß — »Tote Seelen«: hauptsächliche Typen — Der Realismus in der russischen Novelle.

Kapitel IV: Turgenjeff — Tolstoi 109

Turgenjeff: Die Hauptzüge seiner Kunst — »Memoiren eines Jägers« — Der Pessimismus seiner ersten Novellen — Seine Novellenserie mit Schilderung der hauptsächlichsten Typen der russischen Gesellschaft: Rudin — Lawretzky — Helene und Insaroff — Basaroff — Warum »Väter und Söhne« mißverstanden wurden — »Hamlet und Don Quixote« — »Jungfräulicher Boden«: Die Volksbewegung. — »Gedichte in Prosa« — Tolstoi: »Kindheit und Knabenzeit« — Die Zeit des Krimkrieges — »Jugend«: Auf der Suche nach einem Ideal — Kurze Erzählungen — »Die Kosaken« — Erzieherische Tätigkeit — »Krieg und Frieden« — »Anna Karenina« — Die religiöse Krise — Seine Interpretation der christlichen Lehre — Hauptpunkte der christlichen Ethik — Seine letzten Werke — »Die Kreuzersonate« — »Auferstehung«.



Seite

Kapitel V: Gontscharoff — Dostojewsky — Nekrassoff . . . 187

Gontscharoff — Oblomoff — Oblomofftum, eine russische Krankheit — Ist sie ausschließlich russisch? — »Der Absturz« — Dostojewsky: Seine erste Novelle — Der allgemeine Charakter seiner Schriften — »Memoiren von einem toten Hause« — »Die Erniedrigten und Beleidigten« — »Schuld und Sühne« — »Die Brüder Karamasoff«. — Nekrassoff: Diskussionen über sein Talent — Seine Liebe zum Volke — Die Apotheose der Frau. — Andere Prosa-Schriftsteller derselben Zeit: Sergei Aksakoff — Dahl — Iwan Panajeff — Chwostschinskaja (V. Krestowsky-Pseudonym). — Dichter derselben Zeit: Kolzoff — Nikitin — Plestschejeff. — Die Bewunderer der reinen Kunst: Tüttscheff — A. Majkoff — Stscherbina — Polonsky — A. Fet — A. K. Tolstoi — Die Übersetzer.

Kapitel VI: Das Drama 235

Sein Ursprung — Die Zaren Alexei und Peter I. — Sumarokoff — Pseudo-klassische Tragödien: Knyaschnin — Oseroff — Die ersten Lustspiele — Der Anfang des XIX. Jahrhunderts — Gribojedoff — Die Moskauer Bühne in den 50er Jahren — Ostrowsky: Seine ersten Dramen — »Das Gewitter« — Ostrowskys spätere Dramen — Historische Dramen: A. K. Tolstoi — Andere Dramatiker.

Kapitel VII: Volks-Novellisten 271

Ihre Stellung in der russischen Literatur — Die ersten Volks-Novellisten — Grigorowitsch — Marco Wowtschok — Danilewsky — Übergangsperiode: Kokoreff; Pisemsky; Potjechin — Ethnographische Forschungen — Die realistische Schule: Pomjalowsky — Rjeschetnikoff — Lewitoff — Gleb Uspensky — Slatowratsky und andere Volks-Novellisten: Naumoff — Sassodimsky — Saloff — Nefedoff — Der moderne Realismus: Maxim Gorky.

Kapitel VIII: Die politische Literatur; Satire; Kunstkritik; Zeitgenössische Novellisten 323

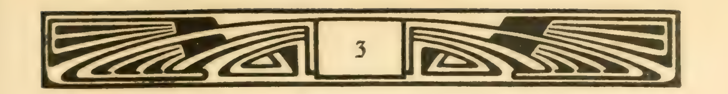
Politische Literatur — Zensur-Schwierigkeiten — Die Literatur-Kreise der Westler und Slavophilen — Die politische Literatur des Auslandes: Herzen — Ogarjoff — Bakunin — Lawroff — Stepniak — Der »Sowremennik« und Tschernischewsky — Satire: Stschedrin (Saltikoff). — Kunstkritik: Ihre Bedeutung in Rußland — Bjelinsky — Dobroluboff — Pissareff — Michailowsky — Tolstois »Was ist Kunst?« — Zeitgenössische Novellisten: Oertel — Korolenko — Die gegenwärtige Literaturströmung — Mereschkowsky — Boborykin — Potapenko — Tschechoff.

Bibliographische Notizen 394

I. Teil.

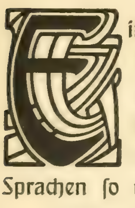
Einleitung: Die russische Sprache.



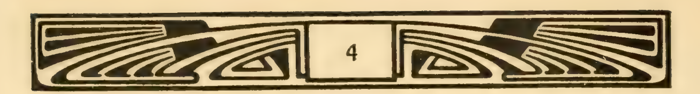


Kapitel I.

Die russische Sprache. — Alte Volksliteratur. — Folklore: Lieder — Sagas. — »Das Lied von Igors Zug.« — Annalen. — Der Mongolen-Einfall; seine Folgen. — Briefwechsel zwischen Iwan dem Schrecklichen und Kurbsky. — Religiöse Spaltung. — »Awakums Memoiren.« — Das XVIII. Jahrhundert.
Peter I. und seine Zeitgenossen: Tretiakovsky. — Lomonossoff. — Sumarokoff.
Die Zeit Katharina II.: Derschawin. — Von Wizin.
Die Freimaurer: Nowikoff. — Radistscheff. — Der Anfang des XIX. Jahrhunderts: Karamsin und Schukowsky. — Die Dekabristen. — Ryléeff.

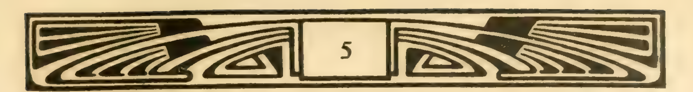


Eine der letzten Mahnungen, die Turgenjeff vom Sterbebette aus an die russischen Schriftsteller richtete, war sie zu beschwören, „diese unsere kostbare Erbschaft — die russische Sprache“ — in ihrer Reinheit zu erhalten. Er, der die meisten westeuropäischen Sprachen so vorzüglich kannte, hatte die höchste Meinung von der russischen Sprache als einem Mittel, alle möglichen Nuancen des Gedankens und Gefühls auszudrücken, und er hatte in seinen Schriften gezeigt, welcher Tiefe und Kraft des Ausdrucks und welches Wohlklanges auch in der Prosa seine angestammte Sprache fähig war. In seiner hohen Würdigung des Russischen hatte Turgenjeff, wie wir vielfach sehen werden, durchaus recht. Der Wortreichtum der russischen Sprache ist erstaunlich: viele Begriffe, die in den Sprachen Westeuropas sich nur durch ein Wort ausdrücken lassen, verfügen im Russischen über drei oder vier Worte, um die verschiedenen Nuancen des Begriffes wiederzugeben. Das Russische ist besonders reich an Ausdrucksmitteln für die verschiedenen menschlichen Gefühle — Zärtlichkeit und Liebe, Traurigkeit und Lust — und besitzt viele Worte für die verschiedenen Nuancen jedes einzelnen Gefühls. Ihre Anwendbarkeit für Übersetzungen ist eine solche, daß wir in keiner anderen Sprache eine ähnliche Anzahl der schönsten und besten und wirklich poetischen Über-



setzungen fremder Autoren finden. Dichter von verschiedenstem Charakter, wie Heine und Béranger, Longfellow und Schiller, Shelley und Goethe sind gleich gut ins Russische übersetzt, ganz zu schweigen von dem Liebling russischer Übersetzer, Shakespeare. Der Sarkasmus Voltaires, der Humor Dickens, das gutmütige Lachen des Cervantes werden mit gleicher Leichtigkeit wiedergegeben. Longfellows „Hiawatha“ (in zwei gleich wundervollen Übersetzungen), Heines kapriziöse Lyrik, Schillers Balladen, die melodischen Volkslieder verschiedener Völkerschaften und Bérangers Chansonettes lesen sich im Russischen mit genau dem gleichen Rythmus wie im Original. Die unbestimmte Ausdrucksweise der deutschen Metaphysiker ist in Rußland ebenso zu Hause wie der Tatsachenstil der Philosophen des XVIII. Jahrhunderts. Und auch die kurze, konkrete und dabei ausdrucksvoll knappe Sprache der besten englischen Schriftsteller bietet dem russischen Übersetzer keine Schwierigkeiten.

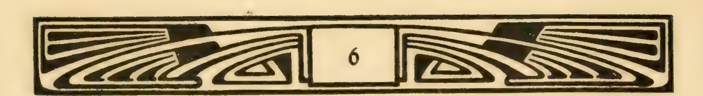
Mit der czechischen und polnischen, der mährischen, serbischen und bulgarischen und noch einigen anderen, weniger wichtigen Sprachen gehört das Russische zu der großen Familie der slavischen Sprachen, welche wieder zusammen mit dem Skandinavisch-sächsischen und den lateinischen Sprachfamilien, ebenso wie das Lithauische, das Serbische, das Armenische und das Georgische — zu der großen Gruppe der indo-europäischen oder arischen Sprachen gehört. Einmal, und wie wir hoffen wollen möglichst bald, werden auch die Schätze der südslavischen Volksliteratur und der Jahrhunderte alten Literaturen der Czechen und Polen den westeuropäischen Lesern vermittelt werden. Aber in diesem Buche habe ich mich ausschließlich mit der Literatur des östlichen, d. h. des russischen Zweiges der großen slavischen Familie zu beschäftigen, und selbst in diesem Zweige werde ich sowohl die südslavische Literatur und die der Ukraine, wie auch die weiß- oder westrussischen Volksdichtungen auszuschalten haben. Ich werde nur die großrussische,



oder einfacher die russische Literatur behandeln. Von allen slavischen Sprachen hat sie die größte Verbreitung. Sie ist die Sprache Puschkins, Turgenjeffs und Tolstois.

Wie alle andere Sprachen hat das Russische viele fremde Worte in sich aufgenommen – skandinavische, türkische, mongolische und, in den späteren Jahrhunderten, griechische und lateinische. Aber ungeachtet der Assimilation vieler Völkerschaften und Sprachelemente uraltaischer oder turanischer Herkunft, die im Laufe der Zeiten von der russischen Nation bewirkt wurde, ist ihre Sprache merkwürdig rein geblieben. Es ist in der Tat sehr auffallend zu sehen, wie die Übersetzung der Bibel in die Sprache der Mähren und Südslaven, die im 9. Jahrhundert gemacht wurde, bis heute dem Durchschnittsrussen verständlich geblieben ist. Wohl sind die grammatischen Formen und Satzkonstruktionen heute ganz andere; aber nicht nur die Wurzeln, sondern auch eine sehr beträchtliche Anzahl von Worten sind dieselben geblieben, wie die, die vor tausend Jahren in Gebrauch waren.

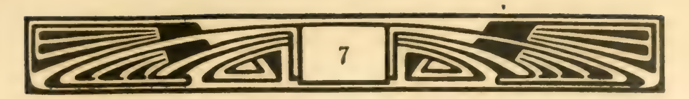
Es muß gesagt werden, daß das Südslavische, selbst zu jener frühen Zeit, einen hohen Grad von Vollendung erreicht hatte. Nur sehr wenige Worte des Neuen Testamentes mußten griechisch wiedergegeben werden, und das waren Bezeichnungen für Dinge, die den Südslaven unbekannt waren; aber für keines der abstrakten Worte und auch nicht für die poetischen Bilder des Originals hatten die Übersetzer irgendwelche Schwierigkeit, die geeigneten Ausdrücke zu finden. Einige der Worte, die sie gebrauchten, waren noch dazu von besonderer Schönheit, und diese Schönheit hat sich bis auf den heutigen Tag erhalten. Jedermann erinnert sich z. B. der Schwierigkeit, welche der gelehrte Dr. Faust in Goethes unsterblicher Tragödie hatte, um den Ausspruch wiederzugeben: „Im Anfang war das Wort“. „Wort“, im modernen Deutsch, schien Dr. Faust ein zu flacher Ausdruck für die Idee „des Wortes, welches Gott ist“. In der alten slavischen Übersetzung



haben wir „Slovo“, welches auch Wort bedeutet; aber gleichzeitig hat es, selbst für den modernen Russen, einen weit tieferen Sinn als den von „das Wort“. Im Altrussischen hatte „Slovo“ ebenfalls die Bedeutung von Intellekt — auf deutsch „Vernunft“; und infolgedessen vermittelt es dem Leser einen Gedanken, der tief genug war, um nicht mit dem zweiten Teil des biblischen Satzes in Konflikt zu geraten.

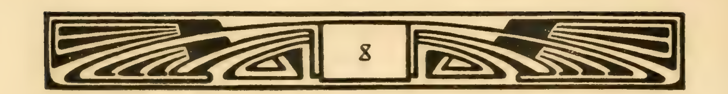
Ich wünschte, ich könnte hier eine Idee von der Schönheit des russischen Sprachbaues geben, so wie man Anfangs des XI. Jahrhunderts in Nordrußland sprach, und wovon sich ein Beispiel in der Predigt eines Nowgoroder Bischofs (1035) erhalten hat. Die kurzen Sätze dieser Predigt, die darauf berechnet waren, von einer kürzlich zum Christentum bekehrten Gemeinde verstanden zu werden, sind außerordentlich schön, während des Bischofs Auffassung vom Christentum, fern von byzantinischem Gnostizismus, außerordentlich charakteristisch ist für die Art, in der das Christentum von den russischen Massen verstanden wurde und noch heute verstanden wird.

In der gegenwärtigen Zeit ist die russische Sprache (das Großrussische) merkwürdig frei von Patois. Das Kleinrussische oder Ukrainische, das von nahezu 15 Millionen gesprochen wird und seine eigene Literatur hat — sowohl Volksliteratur wie moderne — ist zweifellos eine besondere Sprache in dem gleichen Sinne, in dem Norwegisch und Dänisch vom Schwedischen verschieden sind, oder das Portugiesische und Katalonische von der kastilianischen oder spanischen Sprache. Das Weißrussische, das in einigen Provinzen Westrußlands gesprochen wird, hat ebenfalls die Merkmale eines besonderen Zweiges der russischen Sprache und nicht nur die eines lokalen Dialekts. Das Großrussische oder Russische wird von einer kompakten Masse von nahezu 80 Millionen Menschen in Nord-, Mittel-, Ost- und Südrußland, wie auch in Nordkaukasien und Sibirien gesprochen. Die Aussprache zeigt kleine



Unterschiede in verschiedenen Teilen dieses großen Landgebietes; aber nichtsdestoweniger wird die Sprache Puschkins, Gogols, Turgenjeffs und Tolstois von dieser ganzen großen Masse von Menschen verstanden. Die russischen Klassiker sind in den Dörfern in Millionen von Exemplaren verbreitet, und als vor einigen Jahren das literarische Eigentum an Puschkins Werken (50 Jahre nach seinem Tode) zu Ende gegangen war, wurden komplette Ausgaben seiner Werke, worunter einige in 10 Bänden, in Hunderttausenden von Exemplaren zu dem fast unglaublich niedrigen Preise von 3 Mk. für die 10 Bände vertrieben, während Millionen von Exemplaren seiner einzelnen Gedichte und Erzählungen von Tausenden herumziehender Bücherverkäufer in den Dörfern zu Preisen von etwa 5 und 10 Pfennigen abgesetzt werden. Selbst die gesammelten Werke von Gogol, Turgenjeff und Gontscharoff in ihren zwölfbändigen Ausgaben sind manchmal bis zur Anzahl von 200000 kompletten Exemplaren im Laufe eines einzigen Jahres verkauft worden. Die Vorteile dieser geistigen Einheitlichkeit der Nation sprechen für sich selbst.

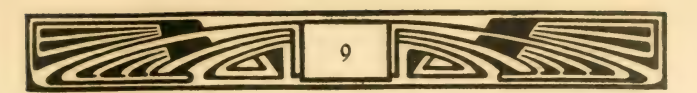




Die Anfänge der Volksliteratur: Folk-lore — Lieder — Sagas.

Die Anfänge der Volksliteratur in Rußland, die zum Teil noch ausschließlich im Gedächtnis des Volkes fortleben, sind außerordentlich reich und voll tiefsten Interesses. Keine Nation Westeuropas besitzt eine so erstaunliche Fülle von Überlieferungen, Erzählungen und Volkslyrik und einen so reichen Schatz epischer Dichtungen wie Rußland. Natürlich haben alle europäischen Nationen zu irgend einer Zeit eine ähnliche reiche Volksliteratur gehabt; aber weitaus das Meiste davon ging verloren, bevor die wissenschaftliche Forschung ihren Wert erkannt und mit der Untersuchung begonnen hatte. In Rußland wurde dieser Schatz in entfernten Dörfern bewahrt, die von der Zivilisation unberührt geblieben waren, besonders in der Gegend um den Onega-See; und als man im XVIII. und XIX. Jahrhundert diese Materialien zu sammeln begann, fand man in Nordrußland und Kleinrußland noch alte Sänger, die mit ihren primitiven Musikinstrumenten in den Dörfern herumgingen und Dichtungen von sehr frühem Ursprung rezitierten.

Außerdem wird eine Menge alter Lieder noch von den Dorfleuten selbst gesungen. Jeder Feiertag im Jahre — Weihnachten, Ostern, Johannistag u. s. w. — haben ihren eigenen Liederzyklus, der mit seinen Melodien noch von der heidnischen Zeit her erhalten geblieben ist. Bei jeder Hochzeit, die von einem sehr komplizierten Zeremoniell begleitet ist, und bei jedem Begräbnis werden ähnliche alte Lieder von den Bauernfrauen gesungen. Viele dieser Lieder haben natürlich im Laufe der Zeiten Entstellungen erfahren, von vielen anderen sind nur Fragmente übrig geblieben; aber eingedenk des Sprichwortes, daß man nie ein



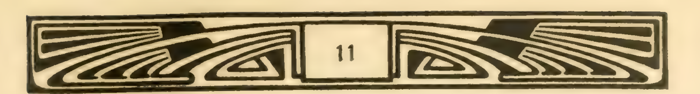
Wort aus einem Liede fortlassen soll, singen die Frauen an vielen Orten die ältesten Lieder in ihrer ursprünglichen Vollständigkeit, wenn auch die Bedeutung vieler Worte verloren gegangen ist. Außerdem gibt es viele Erzählungen. Viele von ihnen sind sicherlich dieselben, die wir unter allen arischen Nationen finden. Man kann sie in Grimms Märchensammlung lesen. Aber andere kamen auch von den Mongolen und Türken, während wieder andere einen rein russischen Ursprung zu haben scheinen. Dann kommen die Lieder, die von wandernden Sängern, den Kaliki, gesungen wurden – ebenfalls sehr alt. – Sie sind vollständig dem Osten entlehnt und handeln von Helden und Heldinnen anderer Nationalitäten als der russischen, so wie „Akib, der Assyrerkönig", die schöne Helena, Alexander der Große oder der persische Rustem. Das Interesse, welches diese russischen Formen östlicher Legenden und Erzählungen dem Folkloristen bieten, ist selbstverständlich ein großes.

Schließlich gibt es die epischen Gesänge, die „Byliny", welche den isländischen „Sagas" entsprechen. Sie werden bis auf den heutigen Tag in den nordrussischen Dörfern von besonderen Barden gesungen, die sie auf einem besonderen Instrument – das ebenfalls sehr alten Ursprungs ist – begleiten. Der alte Sänger rezitiert ein oder zwei Sätze, wobei er sich auf seinem Instrument begleitet; dann folgt eine Melodie, in die jeder Einzelne seine eigene Modulation einführt, bevor er das Rezitativ der epischen Erzählung wieder aufnimmt. Leider sind diese alten Barden im raschen Aussterben begriffen, aber noch vor 35 Jahren gab es einige von ihnen in der Provinz Olonetz, nordöstlich von St. Petersburg, und ich hörte einen von ihnen, den A. Hilferding nach der Hauptstadt gebracht hatte, und der vor der russischen geographischen Gesellschaft seine wundervollen Balladen sang. Die Sammlung der epischen Lieder wurde glücklicherweise schon früh – während des XVIII. Jahrhunderts – begonnen und ist

mit Eifer fortgesetzt worden, so daß Rußland jetzt vielleicht die reichste Sammlung solcher Lieder — ungefähr 400 — besitzt, die so der Vergangenheit entrissen wurden.

Die Helden der russischen epischen Dichtung sind fahrende Ritter, die die Volkstradition um die Tafel des Kiewer Fürsten Wladimir gruppiert. Mit übernatürlichen Kräften ausgestattet, streifen diese Ritter: Ilya von Murom, Dobrynia Nikititsch, Nikolaus der Dorfmann, Alexei des Priesters Sohn u. s. w., durch ganz Rußland, und befreien das Land von Riesen, die das Land verheeren, oder von Mongolen und Türken. Oder sie gehen nach fernen Ländern, um für ihren Herrn und Meister, den Fürsten Wladimir, oder für sich selbst eine Braut zu holen, und natürlich begegnen ihnen auf ihren Fahrten alle möglichen Abenteuer, in denen die Zauberei eine wichtige Rolle spielt. Jeder von diesen Helden der Sagas hat seine eigene Individualität. Z. B. Ilya, der Bauernsohn, kümmert sich nicht um Gold oder Reichtümer: er kämpft nur, um das Land von Riesen und Fremden zu befreien. Nikolaus, der Dorfmann, ist die Personifikation der Kraft, mit der der Landmann ausgerüstet ist: niemand kann seinen schweren Pflug aus dem Boden reißen, während er selbst ihn mit seiner Hand hebt und über die Wolken wirft. Dobrynia verkörpert einige Züge der Drachentöter, zu denen St. Georg gehört; Sadko ist der Typus des reichen Kaufmanns, Tschurilo der des gebildeten, hübschen, höflichen Stadtbewohners, in den alle Weiber sich verlieben.

Zur gleichen Zeit hat jeder dieser Helden Züge von zweifellos mythologischem Charakter. Die ersten russischen Byliny-Forscher, die unter Grimms Einfluß arbeiteten, versuchten daher sie als Fragmente einer alt-slavischen Mythologie zu erklären, in der die Naturkräfte als Helden dargestellt werden. In Ilya fanden sie Züge des Donnergottes. Dobrynia, der Drachentöter, sollte die Sonne in ihrer passiven Macht darstellen — während ihre aktive Kraft in Ilya personifiziert sein sollte. Sadko war der Repräsen-

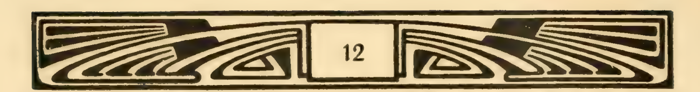


tant der Schiffahrt, und der Meergott, mit dem er zu tun hat, war Neptun. Tschurilo wurde als ein Repräsentant der Dämonen angesehen u. s. w. Dies war wenigstens die Interpretation, die die ersten Forscher den „Sagas" gaben.

V. V. Stassoff machte in seinem „Ursprung der russischen Byliny" (1868) dieser Theorie ein Ende. Mit einer großen Fülle von Argumenten bewies er, daß diese epischen Gesänge nicht Teile einer slavischen Mythologie, sondern östlichen Erzählungen entlehnt worden sind. Ilya ist der Rustem der iranischen Legenden, der in russische Umgebung versetzt ist. Dobrynia ist der Krischna der Inder, Sadko ist der Kaufmann der östlichen Erzählungen, der auch bei den Normannen vorkommt. Alle die russischen epischen Helden haben einen östlichen Ursprung. Andere Forscher gingen noch weiter als Stassoff. Sie sahen in den Helden der russischen Epik unbedeutende Leute, die im 14. und 15. Jahrhundert gelebt hatten (Ilya von Murom wird tatsächlich als historische Person in einer skandinavischen Chronik erwähnt), denen die Taten östlicher Heroen, östlichen Erzählungen entlehnt, zugeschrieben wurden. Demnach konnten die Helden der Byliny nichts mit den Zeiten Wladimirs und noch weniger mit einer früheren slavischen Mythologie zu tun haben.

Die allmähliche Entwickelung und Wanderung von Mythen, die sich nach und nach in dem Maße, in dem sie neue Länder erreichen, an neue Personen anlehnen, mag dazu beitragen, diese Widersprüche zu erklären. Daß es mythologische Züge in den Helden der russischen Epik gibt, kann als sicher angenommen werden – nur daß die Mythologie, zu der sie gehören, nicht slavisch, sondern durchaus arisch ist. Aus diesen mythologischen Darstellungen der Naturkräfte wurden im Osten allmählich menschliche Helden gemacht.

Später, als diese östlichen Traditionen anfingen in Rußland Verbreitung zu finden, wurden die Taten ihrer Helden russischen



Figuren zugeschrieben, die man in russische Umgebung versetzte. Die russische Folklore assimilierte diese Typen, und während sie ihre hauptsächlichsten halb mythologischen Züge und Hauptcharaktereigenschaften beibehielten, stattete sie zur gleichen Zeit den iranischen Rustem, den indischen Drachentöter, den östlichen Kaufmann u. s. w. mit neuen, rein russischen Zügen aus. Sie wurden sozusagen ihres mystischen Gewandes entkleidet, in das sie die Iranier und Inder gesteckt hatten und wurden dafür mit russischen Zügen ausgestattet, wie z. B. in den Erzählungen von Alexander dem Großen, die ich in Transbaikalien hörte, wo der griechische Held buryätische Züge zeigte, und seine Taten auf diese und jene transbaikalischen Berge versetzt werden. Immerhin begnügte sich die russische Folklore nicht damit, einfach das Kleid des persischen Prinzen Rustem mit dem des russischen Bauern Ilya zu vertauschen. Die russischen Sagas waren in ihrem Stil, in den poetischen Bildern, die sie verwenden, und auch teilweise in der Charakteristik ihrer Helden neue Schöpfungen. Ihre Helden sind völlig russisch: z. B. verlangen sie nie die Blutrache wie skandinavische Helden es tun würden; ihre Taten, besonders die der älteren Heroen, werden nie von persönlichen Wünschen diktiert, sondern tragen einen Gemeinschaftsgeist, der für das russische Volksleben charakteristisch ist. Sie sind ebenso russisch, wie Rustem ein Perser war. Bezüglich der Entstehungszeit dieser Sagas wird gewöhnlich angenommen, daß sie aus dem X., XI. und XII. Jahrhundert stammen, aber daß sie ihre endgültige Form — die, in der sie auf unsere Zeit gekommen sind — im XIV. Jahrhundert erhielten. Seitdem haben sie wenig Änderungen erfahren.

In diesen Sagas hat Rußland eine kostbare nationale Erbschaft von seltener poetischer Schönheit, die in England von Ralston und in Frankreich von dem Historiker Rambaud voll gewürdigt wurde.

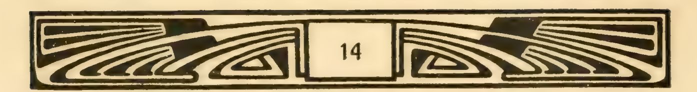


Das „Lied von Igors Zug."

Und doch hat Rußland keine Iliade. Es gibt keinen Dichter, der aus den Taten des Ilya und Dobrynia, Sadko und Tschurilo und der anderen ein Werk gemacht hätte wie Homer, oder wie den „Kalewala" der Finen. Das geschah vielmehr nur mit einem Kreis von Überlieferungen: in der Dichtung „Das Lied von Igors Zug".

Diese Dichtung entstand gegen Ende des XII. Jahrhunderts oder zu Anfang des XIII. (Das vollständige Manuskript, das im Brande von Moskau zerstört wurde, datierte aus dem XIV. oder XV. Jahrhundert). Es war zweifellos das Werk eines Autors und steht an Schönheit und poetischer Form neben den Nibelungen und dem Rolandlied. Es berichtet eine wirkliche Tatsache, die sich im Jahre 1185 zugetragen hat. Igor, ein Fürst von Kiew, macht sich mit seiner Druschina von Kriegern auf, um die Polovtsi zu überfallen, welche die Steppen Südostrußlands bewohnten und fortwährend die russischen Dörfer plünderten. Allen Arten böser Vorzeichen begegnet man auf dem Marsche durch die Steppen – die Sonne verdunkelt sich und wirft ihren Schatten auf die russischen Krieger, die Tiere geben verschiedene Warnungen, aber Igor ruft: „Brüder und Freunde: es ist besser zu sterben als in die Hände der Polovtsi zu fallen. Laßt uns nach den blauen Wassern des Don gehen und unsere Lanzen mit denen der Polovtsi messen. Und entweder will ich meinen Kopf dort lassen, oder ich will das Wasser des Don aus meinem Goldhelm trinken." Der Marsch wird wieder aufgenommen, man stößt auf die Polovtsi, und eine große Schlacht wird gekämpft.

Die Schilderung der Schlacht, an der die ganze Natur teilnimmt – Adler und Wölfe und Füchse, die die roten Schilde der Russen anbellen – ist wundervoll. Igors Leute werden geschlagen. „Von Sonnenaufgang bis zum Untergang und vom



Untergang bis wieder zu ihrem Aufgang fliegen die starken Pfeile, die Schwerter schlagen auf die Helme, und die Lanzen splittern in dem fernen Lande, dem Lande der Polovtsi". „Die schwarze Erde unter den Hufen der Rosse ist mit Gliedern bedeckt, und aus dieser Saat wird Unheil reifen im Lande der Russen."

Dann kommt eines der besten Stücke alter russischer Dichtung — die Klage Yaroslawnas, Igors Weib, die in der Stadt Putivl auf seine Rückkehr wartet:

»Die Stimme Jaroslawnas klingt wie die Klage des Kuckucks; sie klingt wieder beim Aufgang der Sonne.

»Ich will wie ein Kuckuck den Fluß hinabfliegen. Ich will meine Ärmel von Biberpelz netzen in der Kayala. Ich will damit die Wunden meines Fürsten waschen, die tiefen Wunden meines Helden.«

»Jaroslawna klagt auf den Mauern von Putivl.

»O, Wind, schrecklicher Wind! Warum wehst du so stark? Warum trägst du auf deinen leichten Schwingen die Pfeile des Khans gegen die Krieger meines Helden? Ist es nicht genug für dich, hoch oben in den Wolken zu wehen? Nicht genug, die Schiffe auf den blauen Wellen zu wiegen? Warum mußtest du meinen Geliebten niederstrecken auf dem Gras der Steppen?

»Jaroslawna klagt auf den Mauern von Putivl:

»O, ruhmreicher Dniepr, du hast deinen Weg durch die Felsenhügel in das Land der Polovtsi gebahnt, du hast die Schiffe Swyatoslaws getragen, als sie hinuntergingen, um mit dem Khan Kobyak zu kämpfen. Bringe, o bringe meinen Herrn, meinen Gatten zurück zu mir, und ich will keine Träne mehr auf deinen Wellen zum Meere schicken.

»Jaroslawna klagt auf den Mauern von Putivl:

»Leuchtende Sonne, dreimal leuchtende Sonne! Allen gibst du Wärme, du scheinst für alle. Warum schicktest du deine Strahlen so brennend auf meines Gatten Krieger? Warum mußtest du in der wasserlosen Steppe den Bogen in ihren Händen austrocknen? Warum ließest du sie Durst leiden und ihre Pfeile so schwer wiegen auf ihren Schultern?«

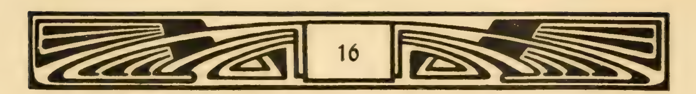
Dieses kleine Bruchstück gibt eine Idee von dem Charakter und der Schönheit der Geschichte von Igors Zug.

Sicherlich war diese Dichtung nicht die einzige aus jener Zeit. Die Einleitung selbst spricht von Barden und besonders von einem, Bayan, dessen Worte und Lieder verglichen werden mit dem Winde, der in den Baumwipfeln weht. Sicherlich gingen viele solcher Bayans umher und sangen ähnliche Lieder während der Festlich=

keiten der Fürsten und ihrer Krieger. Unglücklicherweise ist nur dieser eine Sang auf unsere Zeit gekommen. Die russische Kirche, besonders im XV., XVI. und XVII. Jahrhundert, unterdrückte unbarmherzig das Singen solcher epischer Lieder, die im Volke verbreitet waren. Sie hielt sie für „heidnisch" und legte den Barden und anderen, die die alten Lieder sangen, die schwersten Strafen auf. Infolgedessen sind nur kleine Bruchstücke dieser frühen Folklore auf uns gekommen.

Und doch haben diese spärlichen Reste der Vergangenheit einen mächtigen Einfluß auf die russische Literatur ausgeübt, seitdem sie sich dazu aufgeschwungen hat, andere als nur religiöse Themata zu behandeln. Wenn die russische Dichtung die rhythmische Form bevorzugt hat, so war es, weil diese Form den russischen Dichtern vom Volksliede vorgeschrieben war. Außerdem haben die Volkslieder bis zur allerneuesten Zeit eine so wichtige Rolle im russischen Landleben gespielt – sowohl in den Häusern der Herren wie der Bauern – daß sie die russischen Dichter aufs Tiefste beeinflussen mußten. Und der erste große russische Dichter Puschkin begann seine Karriere, indem er die Erzählungen seiner alten Amme, denen er an den langen Winterabenden zu lauschen pflegte, in Verse brachte. Unser fast unglaublicher Reichtum an höchst melodischen Volksliedern ist auch der Grund, weshalb wir in Rußland schon seit 1835 eine Oper („Askolds Grab" von Werstowsky) haben, die auf der Volkstradition beruht, und deren rein russische Melodien sofort das Ohr, selbst des noch so wenig musikalisch gebildeten Russen, gefangen nehmen. Dies ist auch der Grund, weshalb die Opern von Dargomyschky und der jüngeren Komponisten jetzt mit vielem Erfolg in den Dörfern vor einem bäuerlichen Publikum und mit einem Chor von Bauern gesungen werden.

Volksdichtung und Volkssänge haben somit Rußland außerordentliche Dienste geleistet. Sie hielten eine gewisse Einheitlichkeit der Sprache über ganz Rußland aufrecht und ebenso eine Über=



einstimmung zwischen der Literatursprache und der Sprache der Massen, zwischen der Musik Glinkas, Tschaikowskys, Rimsky-Korsakoffs, Borodins u. s. w. und der Musik der Bauernchöre und machten sowohl Dichter wie Komponisten dem Bauern zugänglich.

Die Chroniken.

Und schließlich, wenn wir von den Anfängen der russischen Literatur sprechen, müssen auch wenigstens einige Worte von den Chroniken gesagt werden: kein Land hat in dieser Hinsicht eine reichere Sammlung. Es gab im X., XI. und XII. Jahrhundert verschiedene Zentren der Entwickelung in Rußland. Kiew, Nowgorod, Pskow, Wolhynien, das Land Susdal (Wladimir, Moskau) Ryäsan u. s. w. waren zu jener Zeit unabhängige Republiken, die miteinander nur durch die Einheitlichkeit der Sprache und der Religion verbunden waren und durch die Tatsache, daß sie alle ihre Fürsten — militärische Führer und Richter — aus dem Hause Ruriks wählten. Jedes dieser Zentren hatte seine eigenen Chroniken, die den Stempel des lokalen Lebens und seinen lokalen Charakter trugen. Die südrussischen und wolhynischen Chroniken, von welchen die sogenannten Annalen von Nestor die ausführlichsten und bedeutendsten sind, sind nicht nur trockene Berichte von Tatsachen: sie sind vielmehr bilderreich und poetisch. Die Chroniken von Nowgorod tragen den Stempel einer Stadt von reichen Kaufleuten; sie sind sehr nüchtern, und der Chronist wird nur warm, wenn er den Sieg der Nowgoroder Republik über das Land Susdal beschreibt. Im Gegensatz dazu sind die Chroniken der Schwesterrepublik Pskow mit demokratischem Geiste durchtränkt, und sie erzählen mit demokratischer Sympathie und in lebendiger Art die Kämpfe zwischen den Armen von Pskow und den Reichen — „den Schwarzen und den Weißen“. Die Chroniken waren sicherlich nicht das Werk von Mönchen, wie ursprüng-

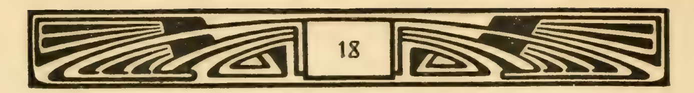
lich angenommen wurde, sondern sie müssen für die verschiedenen Städte von Männern geschrieben worden sein, die vollauf mit ihrem politischen Leben, ihren Verträgen mit anderen Republiken und ihren inneren und äußeren Konflikten vertraut waren.

Überdies waren die Chroniken – besonders die von Kiew – oder die Annalen Nestors etwas mehr als bloße Berichte von Ereignissen; sie sind, wie man schon aus dem Namen der letzteren entnehmen kann („Wie Rußland entstand"), Versuche, eine Geschichte des Landes nach griechischen Vorbildern zu schreiben. Die Manuskripte, die auf uns gekommen sind – und besonders gilt dies von den Kiewer Chroniken – haben auf diese Weise eine zusammengesetzte Struktur, und die Historiker unterscheiden in ihnen verschiedene Schichten, die aus verschiedenen Zeiten datieren. Alte Überlieferungen, Bruchstücke von älterer Geschichte, die wahrscheinlich byzantinischen Historikern entlehnt sind, alte Verträge, ganze Dichtungen, die von bestimmten Episoden handeln – so wie Igors Zug – und Lokalchroniken verschiedener Zeiten fügen sich in diese Chroniken ein. Historische Tatsachen einer sehr frühen Zeit, die vollauf von byzantinischen Chronisten und Historikern bestätigt werden, finden sich infolgedessen mit rein mythischen Überlieferungen vermischt. Aber gerade hierin liegt der hohe literarische Wert der russischen Chroniken, besonders der aus dem Süden und Südwesten Rußlands, welche höchst kostbare Bruchstücke einer frühen Literatur enthalten.

Dies also waren die Literaturschätze, die Rußland zu Beginn des XIII. Jahrhunderts besaß.

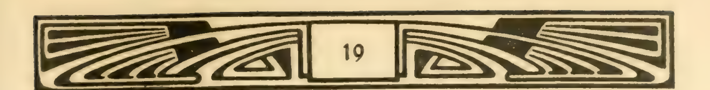
Die mittelalterliche Literatur.

Der Mongolen-Einfall, der im Jahre 1223 stattfand, zerstörte diese ganze junge Zivilisation und leitete Rußland in ganz neue Kanäle. Die Städte Süd- und Mittelrußlands wurden verwüstet. Kiew, das eine bevölkerte Stadt und ein Zentrum der Gelehrsamkeit



gewesen war, wurde in den Zustand einer unbedeutenden Ansiede=lung zurückgeworfen und verschwand für die folgenden zwei Jahrhunderte ganz aus der Geschichte. Ganze Bevölkerungen großer Städte wurden entweder von den Mongolen gefangen genommen oder, wenn sie den Eroberern Widerstand geleistet hatten, ausgerottet. Wie um das Unglück Rußlands voll zu machen, folgten die Türken bald den Mongolen, drangen in die Balkanhalbinsel ein und gegen Ende des XV. Jahrhunderts fielen die zwei Länder, von denen und durch welche die Wissenschaften nach Rußland zu kommen pflegten, nämlich Serbien und Bul=garien, unter osmanische Herrschaft. Das ganze Leben Rußlands machte eine tiefgehende Veränderung durch.

Vor dem Mongolenzug war das Land mit unabhängigen Republiken, ähnlich den mittelalterlichen Stadtrepubliken West=europas, bedeckt. Jetzt aber begann langsam in Moskau ein Militärstaat, kräftig unterstützt von der Kirche, zu entstehen, der mit der Hilfe der Mongolenkhane die unabhängigen Fürstentümer, die ihn umgaben, eroberte. Die Hauptanstrengungen der Staats=männer und der energischsten Männer der Kirche waren nun auf die Etablierung eines starken Königtums gerichtet, welches im=stande sein sollte, das Mongolenjoch abzuschütteln. Staatsge=danken ersetzten die Ideale lokaler Autonomie und Bündnisse. Die Kirche wurde in ihrem Bestreben, eine christliche Nation — frei von allem intellektuellen und moralischen Kontakt mit den verabscheuten heidnischen Mongolen — zu formen, eine streng zentralisierte Macht, die unbarmherzig alles verfolgte, was an die heidnische Vergangenheit erinnern konnte. Sie arbeitete auch gleichzeitig stark darauf hin, nach byzantinischem Vorbild die unbegrenzte Autorität der Moskauer Herrscher aufzurichten. Die Leibeigenschaft wurde eingeführt, um die Militärmacht des Staates zu erhöhen. Alle lokale Unabhängigkeit wurde zerstört. Die Idee, daß Moskau ein kirchliches und staatliches Zentrum werden



solle, wurde machtvoll von der Kirche unterstützt, die Moskau als den Erben Konstantinopels — „als ein drittes Rom“ — einsetzen wollte, wo sich nun das allein wahre Christentum entwickeln sollte. Und zu einer späteren Zeit, als das Mongolenjoch abgeworfen war, wurde das Werk der Konsolidierung der Moskauer Monarchie von dem Zaren und der Kirche fortgesetzt, und der Kampf wendete sich gegen das Eindringen westlicher Einflüsse, um die „lateinische“ Kirche zu verhindern, ihre Autorität auszudehnen.

Diese neuen Verhältnisse mußten notwendigerweise einen tiefen Einfluß auf die weitere Entwicklung der Literatur ausüben. Die frische und kraftvolle Jugendlichkeit der frühen epischen Dichtung war für immer verschwunden. Traurigkeit, Melancholie und Resignation wurden die Hauptzüge der russischen Folklore. Die fortwährenden Raubzüge der Tartaren, die ganze Dörfer als Gefangene nach ihren Ländern in den südöstlichen Staaten davon führten, die Leiden der Gefangenen in der Sklaverei, die Besuche der „Baskaks“, die da kamen, um hohe Tribute einzutreiben und wie Eroberer in einem eroberten Lande hausten, der Druck, den der wachsende Militärstaat auf die Bevölkerung ausübte — all dies erfüllte die Volkslieder mit einer tiefen Schwermut, die sie seitdem nicht wieder verloren haben. Gleichzeitig wurden die frohen Festgesänge der Alten und die epischen Gesänge der wandernden Barden aufs Strengste verboten, und diejenigen, die sie zu singen wagten, wurden grausam von der Kirche verfolgt, die in diesen Liedern nicht nur eine Erinnerung an die heidnische Vergangenheit, sondern auch ein mögliches Bindeglied mit den Tartaren sah.

Die Wissenschaft wurde allmählich in den Klöstern konzentriert, deren jedes wie eine Festung gebaut war, und natürlich wurde die Wissenschaft auf die christliche Literatur beschränkt. Sie wurde ganz scholastisch. Die Naturwissenschaften wurden als „unheilig“ und als der Zauberei nahestehend betrachtet. Der Asketizismus wurde als die höchste Tugend gepriesen und wurde

2*



der Hauptzug der Literatur. Heilige Legenden wurden vielfach gelesen und wörtlich wiederholt, und sie fanden kein Gegengewicht in solchen Wissenschaften, wie sie sich in Westeuropa in den mitteralterlichen Universitäten entwickelt haben. Das Verlangen nach einer Kenntnis der Natur wurde von der Kirche als ein Zeichen von Eigendünkel streng verurteilt. Alle Dichtung war Sünde, die Chroniken verloren ihren lebendigen Charakter und sanken zu trockenen Aufzählungen der Erfolge des wachsenden Staates herab, oder berichteten nur unwichtige Einzelheiten über die lokalen Bischöfe und die Häupter der Klöster.

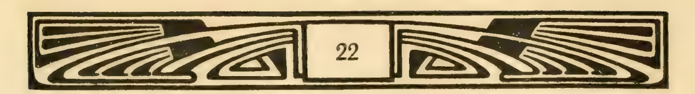
Während des XII. Jahrhunderts war in den nördlichen Republiken von Nowgorod und Pskow eine starke Strömung, einerseits in der Richtung eines protestantischen Rationalismus und andererseits eine Entwickelung des Christentums nach Art der ersten christlichen Brüderschaften entstanden. Die apogryphischen Schriften, die Bücher des alten Testaments und verschiedene Bücher, in denen wahres Christentum diskutiert wurde, fanden einen weiten Leserkreis und wurden eifrig vervielfältigt. Nun aber wandten sich die Häupter der Kirche in Zentralrußland mit Entschiedenheit gegen alle solche Tendenzen eines Reformchristentums. Die strikteste Befolgung der Lehren der byzantinischen Kirche bis zum Buchstaben wurde von der Gemeinde verlangt. Jede Art von Interpretation der heiligen Schriften wurde als Ketzerei verdammt. Alles individuelle Leben im Bereich der Religion, ebenso wie jede Kritik der Würdenträger der Moskauer Kirche wurden verfolgt, und diejenigen, die sich auf diesen Weg gewagt hatten, mußten von Moskau fliehen und in den fernen Klöstern des Nordens Zuflucht suchen. Was die große Renaissancebewegung betrifft, die Westeuropa neues Leben gab, so konnte sie Rußland nicht erreichen: Die Kirche betrachtete sie als eine Rückkehr zum Heidentum und rottete grausam diejenigen aus, die als Vorläufer dieser Richtung in ihren Bereich kamen, indem man sie am

Marterpfahl verbrannte, oder sie in den Folterkammern zu Tode peinigte.

Ich will bei dieser Periode, welche nahezu fünf Jahrhunderte umfaßt, nicht verweilen, weil sie in bezug auf die russische Literatur sehr wenig Interesse bietet; ich will nur zwei oder drei Bücher erwähnen, welche nicht stillschweigend übergangen werden können.

Eines davon sind die Briefe, die zwischen dem Zaren, Iwan dem Schrecklichen, und einem seiner Hauptvasallen, dem Fürsten Kurbskiy gewechselt wurden, der von Moskau nach Lithauen gegangen war. Von jenseits der lithauischen Grenze richtete er an seinen grausamen, halb wahnsinnigen früheren Herrscher lange Briefe voller Vorwürfe, die Iwan beantwortete, indem er in seinen Briefen die Theorie von dem göttlichen Ursprung der Autorität des Zaren entwickelte. Diese Korrespondenz ist höchst charakteristisch für die damals geltenden politischen Ideen und für die Wissenschaft jener Zeit.

Nach dem Tode Iwans des Schrecklichen (der in der russischen Geschichte dieselbe Stellung einnimmt wie Ludwig XI. in Frankreich, insofern als er mit Feuer und Schwert — aber auch mit einer echt tartarischen Grausamkeit — die Macht der Feudalfürsten brach) kam über Rußland, wie bekannt, eine Zeit großen Mißgeschickes. Der Prätendent Demitrius, der sich für einen Sohn Iwans ausgab, kam von Polen und bemächtigte sich des Moskauer Thrones. Dann drangen die Polen in Rußland ein und eroberten Moskau, Smolensk und alle westlichen Städte. Und als Demetrius wenige Monate nach seiner Krönung getötet war, brach ein allgemeiner Bauernaufstand aus, während gleichzeitig ganz Rußland von Kosakenbanden überschwemmt wurde und mehrere neue Prätendenten in die Erscheinung traten. Diese Unglücksjahre müssen im Volksliede Spuren hinterlassen haben, aber alle solche Lieder verschwanden in Rußland vollständig während der dunklen Zeit der



Leibeigenschaft, die nun folgte, und wir wissen von ihnen nur durch einen Engländer Richard James, der im Jahre 1619 in Rußland war und einige Volkslieder niederschrieb, die auf diese Zeit Bezug hatten. Dasselbe ist von der Volksliteratur zu sagen, die in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts aufgekommen sein muß. Die definitive Einführung der Leibeigenschaft unter dem ersten Romanoff (Michael 1612 bis 1640), die weit verbreiteten Bauernaufstände, die da folgten, und die ihren Gipfelpunkt in dem schrecklichen Aufstand Stepan Rasin's fanden, der seither der Lieblingsheld der bedrückten Bauern geworden ist, und schließlich die konsequente und grausame Unterdrückung der Nichtkonformisten und ihre Wanderungen nach Osten bis in die Tiefen des Ural — alle diese Ereignisse müssen im Volksliede ihren Ausdruck gefunden haben; aber der Staat und die Kirche unterdrückten so grausam alles, was eine Spur vom Geiste der Empörung zeigte, daß keine Reste von Volksdichtungen aus jener Zeit auf uns gekommen sind. Nur wenige Schriften von politischem Charakter, und die merkwürdige Autobiographie eines exilierten Priesters sind von den Nichtkonformisten erhalten worden.

Spaltung in der Kirche: Die Memoiren Awakums.

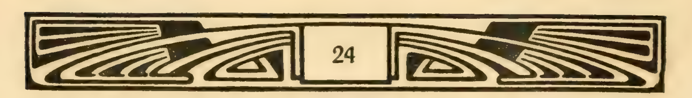
Die erste russische Bibel wurde in Polen im Jahre 1589 gedruckt. Einige Jahre später wurde eine Druckerei in Moskau errichtet, und die russischen Kirchenautoritäten hatten sich nun zu entscheiden, welcher von den damals gebräuchlichen geschriebenen Texten für den Druck der Heiligen Schriften verwendet werden sollte. Die handschriftlichen Exemplare, die zu jener Zeit im Gebrauch waren, wimmelten von Fehlern, und es war offensichtlich notwendig, sie durch Vergleich mit den griechischen Texten zu revidieren, bevor man irgend etwas drucken konnte. Diese Revision wurde in Moskau vorgenommen, und zwar mit Hilfe von Gelehrten, die



teilweise aus Griechenland und zum Teil aus der griechisch-lateinischen Akademie in Kiew kamen; aber diese Revision wurde aus vielen verschiedenen Gründen eine Quelle weit verbreiteter Unzufriedenheit, und in der Mitte des XVII. Jahrhunderts fand eine fürchterliche Spaltung in der Kirche statt. Es ist kaum nötig zu sagen, daß diese Spaltung nicht eine bloße Angelegenheit der Theologie oder der griechischen Texte war. Das XVII. Jahrhundert war eine Zeit, in der die Moskauer Kirche eine furchtbare Macht innerhalb des Staates erlangt hatte. Ihr Oberhaupt, der Patriarch Nikon, war noch dazu ein sehr ehrgeiziger Mann, der dahin strebte, im Osten die Rolle zu spielen, die der Papst im Westen spielte, und zu diesem Zweck versuchte er auf das Volk durch Macht und Luxus zu wirken, was natürlich schwere Steuern für die Untertanen der Kirche und die niedere Geistlichkeit bedeutete. Von beiden wurde er gehaßt, und bald wurde er vom Volke angeklagt, sich dem „Latinismus“ zuzuwenden, so daß die Spaltung zwischen dem Volke und der Geistlichkeit – besonders der höheren Geistlichkeit – den Charakter einer weitgehenden Trennung des Volkes von der griechischen Kirche annahm.

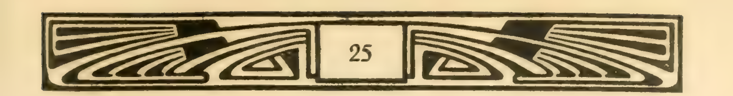
Die meisten nichtkonformistischen Schriften jener Zeit sind rein scholastischen Charakters und bieten daher kein literarisches Interesse. Aber die Memoiren eines nichtkonformistischen Priesters Awakum (gestorben 1681), der nach Sibirien verbannt wurde und seinen Weg bis zu den Ufern des Amur mit Kosakenbanden zu Fuß zu machen hatte, verdienen erwähnt zu werden. In ihrer Einfachheit, ihrem Ernst und der Abwesenheit jeder Sensationssucht sind sie bis zum heutigen Tage das Vorbild russischer Memoiren geblieben. Hier sind einige Auszüge aus diesem bedeutsamen Werk:

»Als ich nach Jeniseisk gekommen war,« schrieb Awakum, »kam ein anderer Befehl von Moskau, mich nach Dauria, 2000 Meilen von Moskau, zu schicken, und mich dem Gewahrsam von Paschkoff zu übergeben. Er hatte 60 Mann bei sich, und zur Strafe meiner Sünden zeigte er sich als ein schrecklicher Mann. Fortwährend



verbrannte, quälte und peitschte er seine Leute, und ich hatte oft zu ihm gesprochen, um ihm vorzuhalten, daß, was er tat, nicht gut sei, und nun fiel ich selbst in seine Hände. Als wir den Angarafluß hinaufzogen, befahl er mir: ‚Gehe aus deinem Boot, du bist ein Ketzer, und das ist der Grund, weshalb die Boote nicht vorwärts kommen. Gehe also zu Fuß über die Berge.‘ Das war schwer zu tun. Hohe Berge, undurchdringliche Wälder, Felsen, die wie Mauern emporsteigen — wir hatten sie zu überschreiten, umschwärmt von wilden Tieren und Vögeln. Ich schrieb ihm einen kleinen Brief, der so anfing: ‚Mann, denke an Gott. Selbst die himmlischen Mächte und alle Tiere und Menschen fürchten ihn. Du allein kümmerst dich nicht um ihn.‘ Viel mehr stand noch in diesem Brief, und ich sandte ihn zu ihm. Sogleich sah ich 50 Mann kommen, und sie brachten mich vor ihn. Er hatte das Schwert in der Hand und zitterte vor Wut. Er fragte mich: ‚Bist du ein Priester oder ein abgesetzter Priester?‘ Ich antwortete: ‚Ich bin Awakum, ein Priester, was willst du von mir?‘ Und er begann mich auf den Kopf zu schlagen und warf mich zu Boden und fuhr fort, mich zu schlagen, während ich am Boden lag und befahl dann, mir 72 Knutenhiebe zu geben. Ich antwortete: ‚Jesus Christus, Sohn Gottes, hilf mir!‘ Und er war nur um so wütender, daß ich nicht um Gnade bat. Dann brachten sie mich zu einer Festung und steckten mich in ein Verließ und gaben mir etwas Stroh, und den ganzen Winter wurde ich in diesem Turm gefangen gehalten ohne Feuer. Und der Winter dort ist schrecklich kalt. Aber Gott erhielt mich am Leben, obwohl ich keinen Pelz hatte. Ich lag da, wie ein Hund auf dem Stroh. An manchen Tagen gab man mir zu essen, an anderen nicht. Ratten schwärmten überall herum, und ich pflegte sie mit meiner Mütze zu töten, da die armen Narren mir nicht einmal einen Stock geben wollten.«

Später wurde Awakum nach dem Amur gebracht, und als er und sein Weib im Winter über das Eis des großen Flusses zu marschieren hatten, fiel sie oft vor reiner Erschöpfung nieder. „Dann kam ich,“ schrieb Awakum, um sie aufzuheben, und sie rief verzweifelt: Priester, wie lange werden diese Leiden dauern? und ich antwortete ihr: „und wenn es bis zum Tode wäre.“ Dann pflegte sie sich aufzuraffen und zu sagen: „Nun gut Priester, laß uns weiter wandern.“ Keine Leiden konnten diesen großen Mann überwältigen. Vom Amur wurde er nach Moskau zurückgerufen, und wieder mußte er die ganze Reise zu Fuß machen. Dort wurde er wegen Widerstandes gegen Kirche und Staat angeklagt und 1681 am Marterpfahl verbrannt.

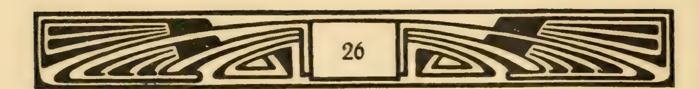


Das XVIII. Jahrhundert.

Die plötzlichen Reformen Peter I., der aus dem halb byzantinischen und halb tartarischen Staate, den Rußland unter seinen Vorgängern dargestellt hatte, einen europäischen Militärstaat machte, gaben der Literatur eine neue Richtung. Es würde nicht hierher passen, die historische Bedeutung der Reformen Peter I. zu analysieren, aber es ist zu erwähnen, daß man in der russischen Literatur mindestens zwei Vorläufer von Peters Werk findet.

Einer von ihnen war Kotoschichin (1630 bis 1667), ein Historiker. Er flüchtete von Moskau nach Schweden und schrieb dort, fünfzig Jahre bevor Peter den Zarenthron bestieg, eine Geschichte Rußlands, in welcher er aufs Strengste den Zustand der Unwissenheit kritisierte, der in Moskau vorherrschte, und worin er große Reformen vertrat. Sein Manuskript war, bis es im XIX. Jahrhundert in Upsala entdeckt wurde, unbekannt. Ein anderer Schriftsteller, von denselben Ideen durchdrungen, war der Südslave Kryzanitsch, der im Jahre 1659 nach Moskau berufen wurde, um die heiligen Bücher zu revidieren, und der ein höchst merkwürdiges Buch schrieb, in dem er ebenfalls die Notwendigkeit durchgreifender Reformen predigte. Er wurde zwei Jahre später nach Sibirien verbannt, wo er starb.

Peter I., der die Wichtigkeit der Literatur voll erkannte und sich die größte Mühe gab, europäische Wissenschaft unter seinen Landsleuten zu verbreiten, verstand es wohl, daß die altslavische Sprache, die damals bei den russischen Schriftstellern gebräuchlich, aber nicht mehr die gewöhnliche Sprache des Volkes war, die Entwickelung der Literatur und Wissenschaften nur hindern konnte. Ihre Formen, Ausdrücke und Grammatik waren den Russen schon ganz fremd geworden. Sie konnten noch in religiösen Schriften gebraucht werden — aber ein Buch über Geometrie oder Algebra,

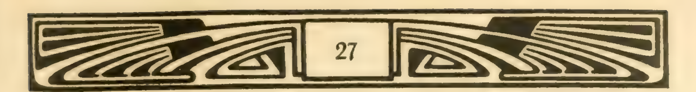


oder Kriegskunst, im biblischen Altslavisch geschrieben, würde einfach lächerlich gewesen sein. Peter beseitigte daher die Schwierigkeit in seiner gewohnten Art. Er setzte ein neues Alphabet fest, um die Einführung in die Literatur der gesprochenen, aber bisher nicht geschriebenen Sprache zu erleichtern. Dieses Alphabet, das teilweise dem Altslavischen entlehnt, aber sehr vereinfacht wurde, ist das noch jetzt im Gebrauch befindliche.

Die eigentliche Literatur interessierte Peter I. wenig: er betrachtete das gedruckte Wort vom strikten Nützlichkeitsstandpunkt aus, und sein Hauptziel war, die Russen mit den ersten Elementen der exakten Wissenschaften, sowie mit Schiffahrtskunde, Kriegs- und Befestigungskunst bekannt zu machen. Daher bieten die Schriftsteller seiner Zeit wenig Interesse vom literarischen Standpunkt, und ich brauche nur sehr wenige von ihnen zu erwähnen.

Der interessanteste Schriftsteller der Zeit Peter I. und seiner unmittelbaren Nachfolger war vielleicht Procopovitsch, ein Priester, ohne die leiseste Spur eines religiösen Fanatismus, ein großer Bewunderer westeuropäischer Wissenschaft, der eine griechisch-slavonische Akademie gründete. Die russische Literaturgeschichte erwähnt auch Kantemir (1709 bis 1744), den Sohn eines moldauischen Fürsten, der mit seinen Untertanen nach Rußland ausgewandert war. Er schrieb Satiren, in denen er sich mit einer Freiheit des Gedankens ausdrückte, die für diese Zeit sehr bemerkenswert ist.*) Tretiakowsky (1703 bis 1769) bietet ein gewisses melancholisches Interesse. Er war der Sohn eines Priesters und in seiner Jugend lief er seinem Vater davon, um in Moskau zu studieren. Von dort ging er nach Amsterdam und Paris, und zwar meist zu Fuß. Er studierte an der Pariser Universität und wurde ein Bewunderer der fortschrittlichen Ideen, über die er in außerordentlich schwerfälligen Versen schrieb. Nach seiner Rückkehr nach Petersburg brachte er sein ganzes späteres Leben in Armut

*) In den Jahren 1730 bis 1738 war er Gesandter in London.



und Verlassenheit zu und wurde von allen Seiten wegen seiner Anstrengung, die russische Dichtung zu reformieren, mit Sarkasmen verfolgt. Er selbst hatte absolut kein poetisches Talent, und doch leistete er der russischen Dichtung einen großen Dienst. Bis zu dieser Zeit hatte die russische Versdichtung syllabischen Charakter, aber er verstand, daß diese Verse mit dem Geiste der russischen Sprache unvereinbar seien, und er widmete sein Leben der Beweisführung, daß die russische Verskunst nach den Gesetzen des Rhythmus zu handhaben sei. Wenn er nur eine Spur von Talent gehabt hätte, so würde er keine Schwierigkeit gehabt haben, seine Thesen zu beweisen. Aber er hatte keinerlei Talent und griff infolgedessen zu den lächerlichsten Künsten. Einige seiner Dichtungen bestanden aus Zeilen voll der unzusammenhängendsten Worte, die aneinander gereiht waren, nur um zu zeigen wie Rhythmus und Reim zu erzielen seien. Wenn er auf andere Weise seinen Reim nicht bekommen konnte, so zögerte er nicht, ein Wort am Ende der Zeile zu spalten, um die nächste mit dem Rest des Wortes zu beginnen. Trotz seiner Absurditäten gelang es ihm, die russischen Dichter dahin zu bringen, den rhythmischen Vers anzunehmen, und seine Regeln sind seither immer befolgt worden. Tatsächlich war dies nur die natürliche Entwickelung der russischen Volksdichtung.

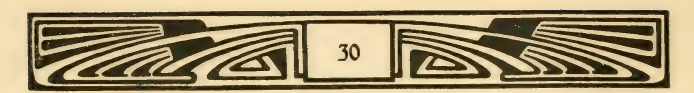
Es gab auch einen Historiker, Tatitscheff (1686 bis 1750), der eine Geschichte Rußlands schrieb und ein großes Werk über die Geographie des Reiches begann — ein sehr arbeitsamer Mann, der sehr viel und in vielen Wissenschaften, wie auch kirchliche Angelegenheiten studierte. Er war der Oberaufseher der Minen des Ural und schrieb eine Anzahl politischer und historischer Werke; er war der erste, der den Wert der Chroniken erkannte, sie sammelte und systematisierte; auf diese Weise bereitete er Material für künftige Historiker vor; aber er selbst hinterließ keine dauernden Spuren in der russischen Literatur. Tatsächlich verdient nur ein Mann

jener Zeit mehr als vorübergehende Erwähnung. Dies war Lomonossoff (1712 bis 1765). Er war in einem Dorfe am Weißen Meere, nahe Archangelsk, in einer Fischerfamilie geboren. Er lief ebenfalls seinen Eltern davon, wanderte nach Moskau und trat in eine Klosterschule ein, wo er in unbeschreiblicher Armut lebte. Später ging er nach Kiew, ebenfalls zu Fuß, und dort wäre er beinahe Priester geworden. Aber es ereignete sich, daß zu dieser Zeit die Petersburger Akademie der Wissenschaften sich an die Moskauer theologische Akademie wandte wegen zwölf guter Studenten, die zu ihrer weiteren Ausbildung nach dem Auslande geschickt werden sollten. Lomonossoff wurde als einer von ihnen ausgewählt. Er ging nach Deutschland, wo er unter dem besten Naturphilosophen jener Zeit, besonders unter Christian Wolff, Naturwissenschaften studierte — immer in schrecklicher Armut und fast in Gefahr zu verhungern. Im Jahre 1741 kam er nach Rußland zurück und wurde zum Mitglied der Akademie der Wissenschaften in Petersburg ernannt.

Die Akademie war damals in den Händen einiger Deutscher, die auf alle russischen Gelehrten mit unverhüllter Verachtung herabsahen und infolgedessen Lomonossoff in äußerst unfreundlicher Weise empfingen. Es half ihm nichts, daß der große Mathematiker Euler schrieb, Lomonossoffs Werk über Naturphilosophie und Chemie verrate einen Mann von Genie, und jede Akademie könnte sich glücklich schätzen, ihn zu gewinnen. Ein scharfer Kampf begann bald zwischen den deutschen Mitgliedern der Akademie und dem Russen, der, wie zugegeben werden muß, besonders unter dem Einfluß des Trunkes einen sehr heftigen Charakter zeigte. Armut — denn sein Gehalt war im Strafwege konfisziert — Gefangenhaltung im Polizeigewahrsam, Ausschluß vom Senat der Akademie und, was das Schlimmste war, politische Verfolgung — das war das Schicksal Lomonossoffs, der sich der Partei Elisabeths angeschlossen hatte und infolgedessen als Feind

behandelt wurde, als Katharina II. auf den Thron gelangte. Erst im XVIII. Jahrhundert fing man an, Lomonossoff richtig zu bewerten.

„Lomonossoff war eine Universität für sich", bemerkte Puschkin, und diese Bemerkung war sehr richtig: so verschieden waren die Richtungen, in denen er arbeitete. Er war nicht nur ein ausgezeichneter Naturphilosoph, Physiker, Geograph und Mineraloge, sondern er legte auch den Grund zur Grammatik der russischen Sprache, die er, in ihrer natürlichen Entwickelung betrachtet, als einen Teil der allgemeinen Grammatik aller Sprachen ansah. Er arbeitete ebenfalls die verschiedenen Formen russischer Verskunst aus und schuf eine ganz neue literarische Sprache, von welcher er sagen konnte, daß sie ebenso geeignet sei, „die machtvolle Rede Ciceros, die Ernsthaftigkeit Virgils und die angenehme Sprache Ovids wiederzugeben, wie die subtilsten imaginären Begriffe der Philosophie, oder die verschiedenen Eigenschaften der Materie und die Veränderungen zu diskutieren, die sich fortwährend in der Struktur des Universums und der menschlichen Angelegenheiten vollziehen". Dies bewies er in seinen Gedichten, in seinen wissenschaftlichen Schriften und in seinen „Diskursen", in denen er Huxleys Bereitschaft, die Wissenschaft gegen blinden Glauben zu verteidigen, mit Humboldts poetischer Auffassung von der Natur verband. Seine Oden waren freilich in dem getragenen Stil geschrieben, der den Pseudoklassikern seiner Zeit so teuer war, und er behielt altslavische Ausdrücke bei, um höhere Themata zu behandeln; aber in seinen wissenschaftlichen und anderen Schriften gebrauchte er die Sprache, wie sie gesprochen wurde, mit großer Geschicklichkeit und Kraft. Wegen der großen Anzahl von Wissenschaften, welche er in Rußland zu akklimatisieren hatte, konnte er dem Quellenstudium nicht viel Zeit widmen. Aber als er die Verteidigung der Ideen des Kopernikus, Newton oder Huyghens gegen die Opposition,

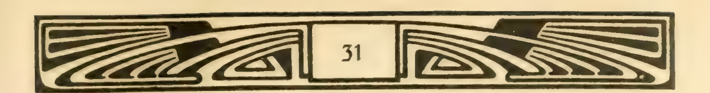


die sie auf theologischem Gebiet fanden, aufnahm, offenbarte er sich als ein wahrer Philosoph der Naturwissenschaften im modernen Sinne des Wortes. In seiner frühen Jugendzeit pflegte er seinen Vater, einen stämmigen Fischer des Nordens, auf seinen Fischzügen zu begleiten, und dort gewann er seine Liebe zur Natur und ein gutes Verständnis für Naturerscheinungen — Eigenschaften, die sein Buch über arktische Forschung zu einem Werke machten, das selbst bis heute noch seinen Wert nicht verloren hat. Es ist wohl wert darauf hinzuweisen, daß er in diesem letzteren Werke die mechanische Theorie der Wärme in so klaren Ausdrücken festgestellt hat, daß er zweifellos diese große Entdeckung unserer eignen Zeit um ein volles Jahrhundert vorweggenommen hat — eine Tatsache, die selbst in Rußland vollständig übersehen worden ist.

Ein Zeitgenosse Lomonossoffs, Sumarokoff (1717 bis 1777), der in jener Zeit als ein russischer Racine geschildert wurde, ist ebenfalls hier zu erwähnen. Er gehörte zum höheren Adel und hatte eine völlig französische Erziehung genossen. Seine Dramen, von denen er eine große Anzahl schrieb, waren ganz der französischen, pseudoklassischen Schule nachgeahmt; aber er trug, wie aus einem späteren Kapitel ersichtlich wird, viel zur Entwickelung des russischen Theaters bei. Sumarokoff schrieb auch lyrische Gedichte, Elegien und Satiren — die freilich nicht sehr bedeutend waren — aber der merkwürdig gute Stil seiner Briefe, die von dem damals üblichen slavischen Archaismus völlig frei waren, verdient hervorgehoben zu werden.

Die Zeit Katharina II.

Mit Katharina II., die von 1752 bis 1796 regierte, fing eine neue Aera in der russischen Literatur an. Sie begann ihre frühere Stumpfheit abzuschütteln, und obwohl die russischen Schriftsteller fortfuhren, die früheren Vorbilder — und zwar hauptsächlich die



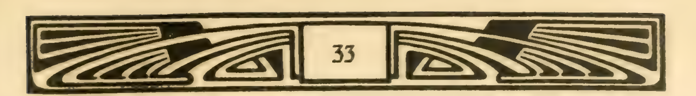
pseudoklassischen — nachzuahmen, so begannen sie doch in ihre Schriften verschiedene Themata einzuführen, die auf direkter Beobachtung des russischen Lebens beruhten. Es ist in der Literatur der ersten Jahre von Katharinas Regierung eine frivole Jugendlichkeit zu finden, in einer Zeit also, in der die Kaiserin — noch voll von den progressiven Ideen, die sie aus ihrem Verkehr mit französischen Philosophen entlehnt hatte —, ihre merkwürdigen Instruktionen (Nakaz) an die von ihr zusammenberufenen Deputierten, verfaßte. Sie schrieb auch mehrere Komödien, in denen sie die altmodischen Repräsentanten des russischen Adels lächerlich machte und gab eine Monatsrevue heraus, in der sie sowohl mit einigen ultra-konservativen Schriftstellern, wie auch den fortgeschrittenen jungen Reformern sich in Kontroversen erging. Eine Akademie der schönen Künste wurde gegründet, und die Fürstin Vorontsowa-Daschkowa (1743 bis 1819) — die Katharina II. bei ihrem Staatsstreich gegen ihren Gatten Peter III. und bei der Besitzergreifung des Thrones geholfen hatte — wurde zur Präsidentin der Akademie der Wissenschaften ernannt. Sie unterstützte die Akademie mit wirklichem Ernst bei der Kompilation eines Wörterbuches der russischen Sprache, und sie gab auch eine Revue heraus, die Spuren in der russischen Literatur zurückließ. Ihre in französischer Sprache geschriebenen Memoiren (Mon histoire) sind ein sehr wertvolles, wenn auch nicht immer unparteiisches historisches Dokument. Schließlich begann zu jener Zeit eine ganze literarische Bewegung, die einen bedeutenden Dichter hervorbrachte, Derschawin (1743 bis 1816); den Lustspieldichter, Von Wizin (1745 bis 1792); den ersten Philosophen, Nowikoff (1742 bis 1818) und einen politischen Schriftsteller, Radistscheff (1749 bis 1802).

Die Dichtung Derschawins entspricht freilich nicht unseren modernen Ansprüchen. Er war der Poeta laureatus Katharinas und besang in hochtrabenden Oden die Vorzüge seiner Herrscherin



und die Siege ihrer Generäle und Favoriten. Rußland faßte damals an den Ufern des Schwarzen Meeres festen Fuß und begann eine ernste Rolle in den Angelegenheiten Europas zu spielen, so daß es an Gelegenheiten zu patriotischer Begeisterung für Derschawin nicht fehlte. Er hatte jedoch einige Merkmale des wahren Dichters; er hatte Verständnis für die Poesie der Natur und die Fähigkeit sie in wirklich guten Versen wiederzugeben. („Ode an Gott", „Der Wasserfall"). Ja, diese wirklich poetischen Verse, die sich Seite an Seite finden mit unnatürlich schwerfälligen Strophen voll veralteter, hochtrabender Worte sind so offensichtlich besser als die letzteren, daß sie sicherlich ein wundervolles Beispiel für alle späteren russischen Dichter abgeben. Sie müssen dazu beigetragen haben, unsere Dichter zum Aufgeben jedes Manierismus zu veranlassen. Puschkin, der in seiner Jugend Derschawin bewunderte, muß auf den ersten Blick die Nachteile eines pomphaften Stiles gefühlt haben, wie ihn seine Vorläufer illustrierten, und mit seiner wundervollen Beherrschung der Muttersprache wurde er notwendigerweise dazu gebracht, die künstliche Sprache zu verlassen, die früher als „poetisch" betrachtet worden war — er begann zu schreiben, wie man spricht.

Die Komödien von Von Wizin (oder Fonwizin) waren geradezu eine Offenbarung für seine Zeitgenossen. Seine erste Komödie, „Der Brigadier", die er im Alter von 22 Jahren schrieb, verursachte eine Sensation, und noch bis jetzt hat sie ihr Interesse nicht verloren. Seine zweite Komödie „Nedorosl" (1782) wurde als ein Ereignis in der russischen Literatur aufgenommen und wird gelegentlich noch bis auf den heutigen Tag gespielt. Beide handeln von rein russischen Thematen, die aus dem täglichen Leben gegriffen sind, und obwohl Von Wizin allzufrei von ausländischen Autoren zu entlehnen pflegte (der „Brigadier" ist einer dänischen Komödie von Holberg, „Johann von Frankreich", entlehnt), so brachte er es doch zuwege, seine Hauptperson echt russisch zu



gestalten. In diesem Sinne war er sicherlich der Schöpfer des russischen Nationaldramas, und er war ebenfalls der erste, der in unsere Literatur die realistischen Tendenzen einführte, die bei Puschkin, Gogol und ihren Nachfolgern so mächtig wurden. In seinen politischen Ansichten blieb er den progressiven Ideen treu, die Katharina II. in den ersten Jahren ihrer Regierung protegierte, und in seiner Eigenschaft als Sekretär des Grafen Panin bekämpfte er scharf die Leibeigenschaft, den Favoritismus und den Mangel an Bildung in Rußland.

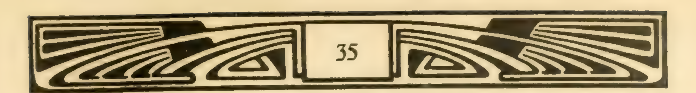
Ich übergehe stillschweigend verschiedene Schriftsteller derselben Zeit, nämlich Bogdanowitsch (1743 bis 1803), den Autor eines hübschen, leichten Gedichtes, „Duschenka"; Chemnitzer (1745 bis 1784), einen begabten Fabeldichter, der ein Vorläufer Kryloffs war; Kapnist (1757 bis 1829), der recht oberflächliche Satiren in guten Versen schrieb; Fürst Tscherbatoff (1733 bis 1790), der mit einigen anderen in wissenschaftlicher Weise die alten Chroniken und Volkslieder zu sammeln begann, und der es unternahm, eine Geschichte Rußlands zu schreiben, in der wir eine wissenschaftliche Kritik der Chroniken und anderer Informationsquellen finden; und noch einige andere Schriftsteller. Aber ich muß einige Worte über die Freimaurerbewegung sagen, die an der Schwelle des XIX. Jahrhunderts Platz griff.

Die Freimaurerbewegung: Die erste Manifestation politischen Denkens.

Die Lockerheit der Gewohnheiten, die die russische hohe Gesellschaft des XVIII. Jahrhunderts kennzeichnete, die Abwesenheit von Idealen, der Knechtsinn des Adels, und die Schrecken der Leibeigenschaft mußten notwendigerweise eine Reaktion unter den besseren Geistern hervorrufen, und diese Reaktion nahm teilweise die Gestalt einer weitverbreiteten maurerischen Bewegung und



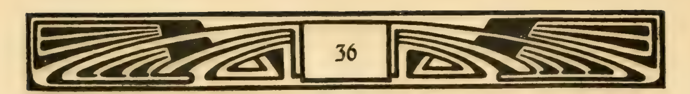
teilweise die eines christlichen Mystizismus an, der von den mystischen Lehren, die zu jener Zeit in Deutschland viel verbreitet waren, seinen Ausgang nahm. Die Freimaurer und ihre „Gesell=schaft der Freunde“ unternahmen ernsthafte Bestrebungen zur Verbreitung der Bildung unter den Massen, und sie fanden in Nowikoff (1744 bis 1818) einen wahren Apostel. Er begann seine literarische Tätigkeit sehr früh, und zwar in einer jener satirischen Revuen, mit denen Katharina zu Beginn ihrer Regierung die Initiative ergriffen hatte, und schon in seiner liebenswürdigen Kontroverse mit „der Großmutter“ (Katharina) zeigte er, daß er sich nicht mit der oberflächlichen Satire zufrieden geben würde, an der die Kaiserin Gefallen fand, sondern, daß er entgegen ihrem Wunsch bis zur Wurzel des Übels jener Zeit gehen wollte, nämlich zur Leibeigenschaft und ihrer brutalisierenden Wirkung auf die Gesellschaft im Allgemeinen. Nowikoff war nicht nur ein hoch=gebildeter Mann; er vereinigte die tiefe Überzeugung eines Idea=listen mit der Fähigkeit eines Organisators und Geschäftsmannes, und obgleich seine Revue (deren Netto=Überschuß ausschließlich philantropischen und Erziehungszwecken gewidmet war) bald von der „Großmutter“ unterdrückt wurde, eröffnete er in Moskau eine sehr erfolgreiche Druckerei und Buchhandlung zum Zweck der Herausgabe und Verbreitung von Büchern ethischen Charakters. Seine großartige Druckerei, die mit einem Hospital für die Arbeiter und einer Apotheke, die allen Armen Moskaus gratis Medizin verabfolgte, verbunden war, stand bald in Geschäftsverbindung mit Buchhändlern in ganz Rußland, während sein Einfluß auf die gebildete Gesellschaft schnell stieg und vorzüglich wirkte. Im Jahre 1787, während der Hungersnot, organisierte er Unterstützungs=Stationen für die hungernden Bauern, nachdem ihm ein ganzes Vermögen von einem seiner Anhänger für den Zweck zur Ver=fügung gestellt worden war. Natürlich blickten sowohl Kirche wie Regierung mit Mißtrauen auf die Verbreitung des Christentums, wie



es von den Freimaurern verstanden wurde, und obwohl der Metropolit von Moskau bestätigte, daß Nowikoff „der beste Christ sei, den er je gekannt hätte", wurde Nowikoff der politischen Verschwörung beschuldigt.

Er wurde verhaftet und auf den persönlichen Wunsch Katharinas, wenn auch zum Erstaunen aller, die irgend etwas von ihm gehört hatten, im Jahre 1792 zum Tode verurteilt. Das Todesurteil wurde jedoch nicht vollstreckt, sondern er wurde auf 15 Jahre nach der fürchterlichen Festung Schlüsselburg gebracht, wo er die Geheimzelle angewiesen bekam, in der früher der Großfürst Iwan Antonowitsch gefangen gewesen war, und wo sein Freund, der Freimaurer Dr. Bagryanski sich freiwillig erbot, mit ihm im Gefängnis zu leben. Er blieb bis zum Tode Katharinas dort. Paul I. befreite ihn im Jahre 1796 am Tage seiner Thronbesteigung; aber Nowikoff verließ die Festung als ein gebrochener Mann und verfiel gänzlich dem Mystizismus, zu dem schon in verschiedenen Logen der Freimaurer ausgesprochene Tendenzen bestanden.

Den christlichen Mystikern ging es nicht besser. Einer von ihnen, Labzin (1766 bis 1825), der durch seine Schriften gegen die Korruption einen großen Einfluß auf die Gesellschaft ausübte, wurde ebenfalls denunziert und endete seine Tage in der Verbannung. Nichtsdestoweniger übten die christlichen Mystiker und die Freimaurer (einige ihrer Logen waren Rosenkreuzer) einen tiefen Einfluß auf Rußland aus. Mit Alexanders I. Thronbesteigung erhielten die Freimaurer mehr Möglichkeiten ihre Ideen zu verbreiten, und die wachsende Überzeugung, daß die Leibeigenschaft abgeschafft werden müsse, und daß die Gerichtshöfe, ebenso wie das ganze Verwaltungs-System, einer vollständigen Reform bedürften, war sicherlich zum großen Teil das Resultat ihrer Arbeit. Außerdem erhielten eine ganze Anzahl hervorragender Männer ihre Erziehung in dem Moskauer Institut der Freunde, das von



Nowikoff gegründet worden war, darunter der Historiker Karamzin, die Brüder Turgenjeff (Oheime des großen Novellisten) und mehrere hervorragende Politiker.

Radistscheff (1749 bis 1802), ein politischer Schriftsteller derselben Zeit, hatte ein noch traurigeres Ende. Er empfing seine Erziehung im Pagenkorps und war einer jener jungen Leute, die die russische Regierung im Jahre 1766 nach Deutschland gesandt hatte, um dort ihre Erziehung zu beenden. Er hörte die Vorlesungen von Gellert und Plattner in Leipzig und studierte sehr ernsthaft die französischen Philosophen. Nach seiner Rückkehr publizierte er 1790 eine „Reise von St. Petersburg nach Moskau", zu welchem Buche ihn Sternes „Empfindsame Reise" angeregt zu haben scheint. In diesem Buche vermischte er sehr geschickt seine Reiseeindrücke mit verschiedenen philosophischen und moralischen Betrachtungen und Bildern des russischen Lebens. Er legte das Hauptgewicht auf die Schrecken der Leibeigenschaft, auf die schlechte Organisation der Administrative, die Käuflichkeit der Gerichte u. s. w., und er belegte seine allgemeine Verurteilung mit konkreten Tatsachen, die er aus dem wirklichen Leben griff. Katharina, die schon vor dem Beginn der Revolution in Frankreich und besonders seit den Ereignissen des Jahres 1789 dazu gekommen war, die liberalen Ideen ihrer eigenen Jugend mit Schrecken zu betrachten, befahl die Konfiskation und sofortige Vernichtung des Buches. Sie bezeichnete den Autor als einen Revolutionär, „schlimmer als Pugatschoff". Er wagte „mit Anerkennung von Franklin zu sprechen" und war mit französischen Ideen erfüllt! Schließlich schrieb sie selbst eine scharfe Kritik über das Buch, auf der die Anklage fußen sollte. Radistscheff wurde gefangen genommen, auf die Festung, später nach dem entlegensten Teile Ostsibiriens am Onelek transportiert. Erst im Jahre 1801 wurde er befreit. Aber schon im Jahre darauf, als er sah, daß selbst die Thronbesteigung Alexanders I. noch



nicht den Sieg des neuen reformatorischen Geistes bedeutete, machte er seinem Leben durch Selbstmord ein Ende. Was sein Buch betrifft, so ist es noch immer in Rußland verboten; eine neue Ausgabe, die man im Jahre 1872 veranstaltete, wurde konfisziert und vernichtet, und im Jahre 1888 wurde einem Verleger die Erlaubnis erteilt, das Werk in nicht mehr als hundert Exemplaren herzustellen, die unter einigen Männern der Wissenschaft und gewissen hohen Beamten verteilt werden sollten.*)

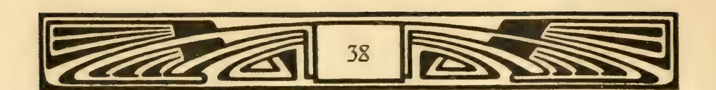
Die ersten Jahre des XIX. Jahrhunderts.

Dies waren also die Elemente, aus denen die russische Literatur im XIX. Jahrhundert sich zu entwickeln hatte. Die langsame Arbeit der letzten fünfhundert Jahre hatte schon das wundervolle, biegsame und reiche Instrument vorbereitet – die literarische Sprache, in der Puschkin bald fähig war, seine klangvollen Verse, und Turgenjeff, seine nicht weniger klangvolle Prosa zu schreiben. Aus der Autobiographie des nicht-konformistischen Märtyrers Awakum konnte man schon den Wert der Sprechsprache des russischen Volkes für literarische Zwecke ahnen.

Tretiakowsky mit seinen plumpen Versen und besonders Lomonossoff und Derschavin in ihren Oden hatten endgültig die syllabische Form abgeschafft, die von Frankreich und Polen übernommen worden war und hatten die rythmische Form eingeführt, deren das Volkslied sich schon immer bedient hatte. Lomonossoff hatte eine populäre wissenschaftliche Sprache geschaffen; er hatte eine Anzahl neuer Worte erfunden und den Beweis geführt, daß der lateinische und altslavische Satzbau dem Geist der russischen Sprache feindlich und ganz unnötig war. Die Zeit Katharinas II.

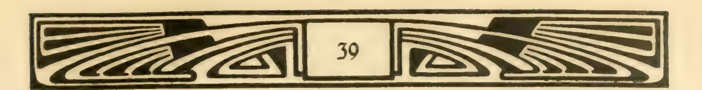
---

*) Zwei freie Ausgaben des Buches wurden hergestellt, eine von Herzen in London: Fürst Tscherbatoff und A. Radistscheff, 1858; und eine zweite in Leipzig: »Reise«, im Jahre 1876.



führte außerdem die Formen der gewöhnlichen Sprache, wie sie selbst von der Bauernklasse gesprochen wurde, in die Schriftsprache ein, und Nowikoff hatte eine russische philosophische Sprache geschaffen, die zwar in seiner Behandlung mystischer Themata noch schwerfällig klang, aber wie sich wenige Jahrzehnte später zeigte, sich vorzüglich für die Behandlung akstrakt metaphysischer Dinge eignete. Die Grundelemente für eine große und originale Literatur waren also gegeben, es fehlte nur der belebende Geist, der sie höheren Zwecken dienstbar machen sollte. Dieses Genie war Puschkin. Aber bevor wir von ihm sprechen, sind der Historiker und Novellist Karamsin und der Dichter Schukowsky zu erwähnen, da sie ein Bindeglied zwischen den beiden Epochen darstellen.

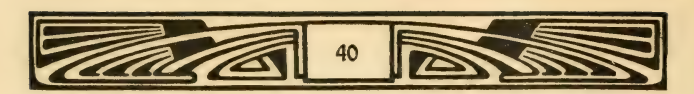
Karamsin (1766 bis 1826) tat durch sein Monumentalwerk „Die Geschichte des russischen Staates" für die Literatur, was der große Krieg des Jahres 1812 für das nationale Leben getan hatte. Er erweckte das Nationalbewußtsein und schuf ein dauerndes Interesse an der Geschichte der Nation, an der Entstehung des Reiches, an der Entwickelung des Nationalcharakters und der nationalen Institutionen. Karamsins Geschichte war dem Geiste nach reaktionär. Er war der Historiker des russischen Staates — nicht der des russischen Volkes, der poetische Schilderer der Vorzüge der Monarchie und der Weisheit der Herrscher, aber nicht ein Beobachter alles dessen, was von den unbekannten Massen der Nation vollbracht worden war. Er war nicht der Mann, der die föderativen Prinzipien, die in Rußland bis zum XV. Jahrhundert geltend waren, verstanden hätte, und noch weniger Verständnis hatte er für die kommunalen Prinzipien, welche das russische Leben durchsetzten und die Nation befähigt hatten, einen kolossalen Landbereich zu erobern und zu kolonisieren. In seiner Auffassung war die Geschichte Rußlands die regelmäßige organische Entwickelung einer Monarchie von



dem ersten Erscheinen der skandinavischen „Waräger“ bis zur Gegenwart, und sein Hauptaugenmerk war auf die Beschreibung der Taten der Herrscher in ihren Eroberungen und ihrem Ausbau des Staates gerichtet. Aber wie es oft bei russischen Schriftstellern der Fall ist: seine Fußnoten waren ein Geschichtswerk für sich. Sie enthielten eine reiche Fundgrube von Informationen über die Quellen der russischen Geschichte, und sie ließen den gewöhnlichen Leser vermuten, daß die ersten Jahrhunderte des mittelalterlichen Rußland mit ihren unabhängigen Stadtrepubliken viel interessanter waren, als sie in dem Buche erschienen.*) Karamsin war nicht der Gründer einer Schule, aber er zeigte Rußland, daß es eine Vergangenheit hatte, die wert war, bekannt zu werden. Außerdem war sein Buch ein Kunstwerk. Es war in einem glänzenden Stil geschrieben, der das Publikum daran gewöhnte, historische Werke zu lesen. Das Resultat war, daß die erste Ausgabe seiner achtbändigen Geschichte — 3000 Exemplare — innerhalb fünfundzwanzig Tagen verkauft war.

Karamsins Einfluß war jedoch nicht auf sein Geschichtswerk beschränkt; er war sogar größer durch seine Novellen und seine „Briefe eines russischen Reisenden im Ausland“. In letzterem Buche machte er einen Versuch, die Produkte europäischer Gedankenarbeit und Philosophie, sowie des politischen Lebens einem großen Publikum zu vermitteln, humanitäre Ansichten zu einer Zeit zu verbreiten, in der sie als ein Gegengewicht zu der traurigen Wirklichkeit des russischen politischen und gesellschaftlichen Lebens am meisten nötig waren und damit ein Verbindungsglied zwischen dem intellektuellen Leben unseres Landes und dem Europas herzustellen. Was Karamsins Novellen betrifft, so erschien er in ihnen

*) Es ist jetzt bekannt, wieviel von der Vorbereitungsarbeit, die Karamsins Geschichte ermöglichte, von den Akademikern Schlötzer, Müller und Stritter, sowie von dem oben erwähnten Historiker Tscherbatoff geleistet worden war, der die Chroniken genau studiert hatte und dessen Ansichten Karamsin in seinem Werke sich zu eigen machte.



als ein getreuer Gefolgsmann des sentimentalen Romantizismus, aber das war es gerade, was zu jener Zeit – als eine Reaktion gegen die pseudoklassische Schule – am meisten not tat. In einer seiner Novellen, „Die arme Lisa" (1792) beschrieb er das Mißgeschick eines Bauernmädchens, das sich in einen Adligen verliebte, von ihm verlassen wurde und sich schließlich in einem Teiche ertränkte. Dieses Bauernmädchen würde unseren gegenwärtigen realistischen Anforderungen sicherlich nicht entsprechen. Sie sprach in gewählten Worten und war überhaupt kein Bauernmädchen. Aber das ganze lesende Rußland weinte über das Mißgeschick der „armen Lisa", und der Teich, in dem die Heldin sich ertränkt haben sollte, wurde ein Wallfahrtsort für die sentimentalen jungen Leute von Moskau. Der lebhafte Protest gegen die Leibeigenschaft, den wir später in der modernen Literatur finden werden, war so in Karamsins Zeit entstanden.

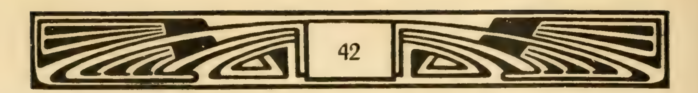
Schukowsky (1783 bis 1852) war ein romantischer Dichter im wahren Sinne des Wortes und ein treuer Verehrer der Poesie, der ihre erhebende Macht wohl verstand. Seiner eigenen Produkte waren nur wenige. Der Hauptsache nach war er Übersetzer und übertrug in vorzüglichen Versen die Gedichte Schillers, Uhlands, Herders, Byrons, Thomas Moores u. a., sowie die Odyssee, die Hindu=Dichtung von Nal und Ramayanti und die Lieder der Westslaven. Die Schönheit dieser Übersetzungen ist eine derartige, daß ich zweifle, ob in irgend einer anderen Sprache, selbst in der deutschen, ähnlich schöne Übersetzungen fremder Dichter zu finden sind. Schukowsky war aber kein gewöhnlicher Übersetzer: er nahm von den anderen Dichtern nur, was seiner eigenen Natur entsprach, und was er selbst gern gesungen hätte. Trübe Betrachtungen über das Unbekannte, eine Sehnsucht nach fernen Ländern, die Leiden der Liebe und der Schmerz der Trennung – Empfindungen, die er alle selbst durchlebt hatte – waren die deutlichen Hauptzüge seiner Dichtung. Sie spiegelten sein eigenes

Innere wieder. Wir können heute an seinem Ultra-Romantizismus Anstoß nehmen, aber diese Richtung war zu jener Zeit ein Appell an die großen humanitären Gefühle, und sie war auch eine erste Notwendigkeit für den Fortschritt. In seinen Dichtungen wandte sich Schukowsky hauptsächlich an die Frauen, und wenn wir später von dem Anteil zu reden haben, den die russischen Frauen ein halbes Jahrhundert später an der allgemeinen Entwickelung ihres Landes nahmen, werden wir sehen, daß sein Appell nicht vergeblich gewesen war. Alles in allem wandte sich Schukowsky an die besten Seiten der menschlichen Natur. Eine Note jedoch fehlte gänzlich in seiner Dichtung: es war der Appell an die Gefühle der Freiheit und des Bürgerstolzes. Dieser Appell kam von dem „Dekabristen", dem Dichter Ryléeff.

Die Dekabristen.

Der Zar Alexander I. machte die gleiche Entwickelung durch wie seine Großmutter Katharina II. Er war von dem Republikaner La Harpe erzogen worden und begann seine Regierung als ein liberaler Herrscher, der bereit war, Rußland eine Konstitution zu gewähren. Er tat es auch wirklich für Polen und Finnland und machte in Rußland einen ersten Anlauf dazu. Aber er wagte nicht, die Leibeigenschaft anzutasten und kam allmählich unter den Einfluß deutscher Mystiker, erschrak schließlich vor den liberalen Ideen und beugte seinen Willen unter den der schlimmsten Reaktionäre. Der Mann, der Rußland während der letzten zehn oder zwölf Jahre seiner Regierung beherrschte, war General Araktschejeff, ein wahnsinnig grausamer und militaristischer Mann, der seinen Einfluß durch die schlimmsten Schmeicheleien und simulierte Religiosität aufrecht erhielt.

Eine Reaktion gegen diese Zustände mußte sicher kommen, um so mehr, als die napoleonischen Kriege eine große Anzahl von



Russen in Kontakt mit Westeuropa gebracht hatten. Die Feldzüge in Deutschland und die Eroberung von Paris durch die russischen Heere hatten viele Offiziere mit den Ideen der Freiheit, die noch in der französischen Hauptstadt herrschten, bekannt gemacht, während in Rußland selbst die Anstrengungen Nowikoffs Früchte trugen, und die Freimaurer ihre Arbeit fortsetzten. Als Alexander I., der unter den Einfluß der Madame Krüdener und anderer deutscher Mystiker geraten war, im Jahre 1815 die heilige Allianz mit Deutschland und Österreich schloß, um alle liberalen Ideen zu bekämpfen, begannen sich in Rußland geheime Gesellschaften — hauptsächlich unter den Offizieren — mit dem Zweck zu bilden, die Ideen der Freiheit, der Abschaffung der Leibeigenschaft und der Gleichheit vor dem Gesetz zu verbreiten als die notwendigsten Schritte zur Abschaffung des alten Regimes. Jeder, der Tolstois „Krieg und Frieden" gelesen hat, erinnert sich „Pierres" und des Eindrucks, den die erste Begegnung mit einem alten Freimaurer auf den jungen Mann machte. „Pierre" ist ein guter Repräsentant der vielen jungen Leute, die später als „Dekabristen" bekannt wurden. Wie „Pierre" waren sie mit humanitären Ideen erfüllt, viele von ihnen haßten die Leibeigenschaft, und sie forderten die Einführung konstitutioneller Garantien, während einige wenige von ihnen (Pestel, Ryléeff), auf die Monarchie keinerlei Hoffnung setzten und von einer Rückkehr zu dem republikanischen Föderalismus des alten Rußland sprachen. Mit solchen Zwecken vor Augen gründeten sie ihre geheimen Gesellschaften.

Es ist bekannt, wie diese Verschwörer endeten. Nach dem plötzlichen Tode Alexanders I. im Süden Rußlands wurde in Petersburg seinem Bruder Konstantin als seinem Nachfolger der Treueid geleistet. Als es aber einige Tage später in der Hauptstadt bekannt wurde, daß Konstantin abgedankt hatte, und daß sein Bruder Nikolaus Kaiser werden sollte, und als die Verschwörer erfuhren, daß sie in der Zwischenzeit der Polizei denunziert worden

waren, sahen sie keine andere Möglichkeit, als ihr Programm offen in den Straßen zu proklamieren und in einem ungleichen Kampfe zu fallen. Sie taten dies am 14. (26.) Dezember 1825 auf dem Senatsplatze von St. Petersburg, gefolgt von 300, 400 oder 500 Mann aus verschiedenen Garderegimentern. Fünf der Insurgenten wurden von Nikolaus I. gehängt, und der Rest, d. h. ungefähr 100 junge Leute, die die Blüte der russischen Intelligenz repräsentierten, wurden zur Zwangsarbeit nach Sibirien verschickt, wo sie bis 1856 blieben. Man kann sich schwer eine Vorstellung machen, was es – in einem Lande, das nicht überreich war an Männern von Bildung und guten Absichten – bedeutete, wenn eine solche Anzahl der besten Repräsentanten einer Generation aus den Reihen gerissen und zum Schweigen gebracht wurde. Selbst in einem zivilisierten Lande Westeuropas würde das plötzliche Verschwinden so vieler Männer von Gedanken und Tatkraft ein schwerer Schlag für den Fortschritt gewesen sein. In Rußland war die Wirkung eine vernichtende, um so mehr, als die Regierung Nikolaus I. dreißig Jahre dauerte, während deren jeder Funken eines freien Gedankens erstickt wurde, sobald er sich nur hervorwagte.

Einer der glänzendsten literarischen Repräsentanten der „Dekabristen" war Ryléeff (1795 bis 1826), einer von den fünf, die von Nikolaus I. gehängt wurden. Er hatte eine gute Erziehung genossen und war schon im Jahre 1814 zum Offizier befördert. Er war also ein paar Jahre älter als Puschkin. Er besuchte Frankreich zweimal im Jahre 1814 und 1815 und wurde nach dem Friedensschluß Richter in St. Petersburg. Seine erste literarische Leistung war eine Serie von Balladen, die die führenden Männer der russischen Geschichte zum Gegenstand hatten. Die meisten von ihnen waren nur patriotisch, aber einige zeigten schon die beginnende Freiheitsliebe des Dichters. Die Zensur erlaubte nicht den Druck dieser Balladen, aber sie verbreiteten sich über



ganz Rußland in Manuskriptform. Ihr poetischer Wert war nicht groß; aber das nächste Gedicht Ryléeffs, „Woinarowsky“ und besonders einige Bruchstücke unvollendeter Gedichte zeigten in ihm eine machtvolle poetische Begabung, die Ryléeffs großer Freund, Puschkin, mit Begeisterung begrüßte. Es ist sehr zu bedauern, daß das Gedicht „Woinarowsky“ niemals ins Englische übersetzt worden ist. Sein Thema ist der Kampf Kleinrußlands zur Wiedererlangung seiner Unabhängigkeit unter Peter I. Als der russische Zar in den schweren Kampf gegen den großen nordischen Kriegsfürsten Karl XII. verwickelt war, der damals in Kleinrußland herrschte, faßte der Hetman Mazeppa den Plan, sich mit Karl XII. gegen Peter I. zu verbinden, um sein Land von dem russischen Joch zu befreien. Karl XII. wurde, wie bekannt, bei Pultawa geschlagen, und er wie auch der Hetman mußten nach der Türkei fliehen. Woinarowsky, ein junger patriotischer Freund Mazeppas wurde gefangen genommen und nach Sibirien verschickt. Dort, in Jakutsk, wurde er von dem Historiker Müller besucht, und Ryléeff läßt ihn dem deutschen Forscher seine Geschichte erzählen. Die Naturszenen von Sibirien und von Jakutsk, mit denen das Gedicht beginnt, die Vorbereitungen für den Krieg in Kleinrußland und der Krieg selbst, die Flucht Karl XII. und Mazeppas, die Leiden Woinarowskys in Jakutsk, als sein junges Weib kam, um die Verbannung mit ihm zu teilen und dort starb — alle diese Szenen sind außerordentlich schön, während die Verse stellenweise durch ihre Einfachheit und die Schönheit ihrer Bilder sogar die Bewunderung Puschkins erweckten. Zwei oder drei Generationen haben jetzt dieses Gedicht gelesen, und immer noch begeistert es jeden neuen Leser mit derselben Liebe für die Freiheit und demselben Haß gegen die Unterdrückung.

II. Teil.

Puschkin — Lermontoff.





Kapitel II.

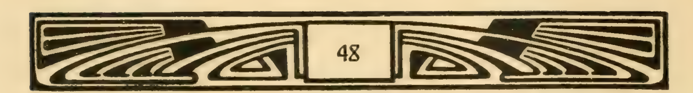
Puschkin und Lermontoff.

Puschkin: Schönheit der Form — Puschkin und Schiller — Seine Jugend; Seine Verbannung; spätere Laufbahn und Tod — Märchen: „Ruslan und Ludmilla" — seine Lyrik — „Byronismus" — Drama — „Eugen Onegin".
Lermontoff: Puschkin oder Lermontoff? — sein Leben — der Kaukasus — Naturpoesie — Einfluß Shelleys — „Der Dämon" — „Mtzyri" — Freiheitsliebe — Sein Tod.
Puschkin und Lermontoff als Prosa-Schriftsteller — Andere Dichter und Novellisten der gleichen Zeit.

Puschkin.



uschkin ist dem englischen Leser nicht ganz fremd. In einer wertvollen Sammlung von Zeitschrifts-Artikeln, die Professor Coolidge (von Cambridge, Massachusetts) mir zur Verfügung gestellt hat, fand ich, daß schon im Jahre 1832 und später im Jahre 1845 von Puschkin als von einem in England mehr oder weniger bekannten Schriftsteller gesprochen wurde, und Übersetzungen einige seiner Gedichte wurden bereits in den Zeitschriften gedruckt. Später aber wurde Puschkin in Rußland selbst vernachlässigt und mehr noch im Ausland, und bis zum heutigen Tage gibt es keine englische Übersetzung seiner Werke, die des großen Dichters würdig wäre. In Frankreich hingegen, wie auch in Deutschland sind alle Hauptwerke des russischen Dichters dem literarisch gebildeten Publikum in guten Übersetzungen bekannt, von denen einige sogar vorzüglich sind. In Frankreich ist dies auf Turgenjeff und Prosper Mérimée zurückzuführen, die in Puschkin einen der größten Dichter der Zeit sahen. Dem großen allgemeinen Lesepublikum aber ist Puschkin nirgends außer in seinem Heimatlande wirklich gut bekannt.



Der Grund, weshalb Puschkin kein Lieblingsschriftsteller der westeuropäischen Leser wurde, ist leicht zu verstehen. Seine Lyrik ist sicherlich unnachahmlich, sie ist die eines großen Dichters. Seine Hauptnovelle in Versen, „Eugen Onegin", ist mit einer Leichtigkeit geschrieben und enthält einige so farbige Schilderungen des Details, daß sie in der europäischen Literatur ohne Beispiel dasteht. Seine Wiedergabe russischer Volkserzählungen in Versen ist entzückend. Aber abgesehen von seinen allerletzten Werken im dramatischen Stil, findet man in Puschkins Schriften weder die Tiefe noch den Schwung der Ideen, die Goethe, Schiller, Shelley, Byron und Browning, Viktor Hugo und Barbier charakterisierten. Die Schönheit der Form, der glückliche Ausdruck, die unvergleichliche Beherrschung des Verses und Reims sind seine Hauptstärke, nicht aber die Schönheit seiner Ideen, und was wir in der Poesie suchen, ist immer die hohe Inspiration, die großen Ideen, die helfen können, uns besser zu machen. Wenn der russische Leser Puschkins Verse vor sich hat, ist er immer in Versuchung auszurufen: „Wie schön ist das gesagt, — es könnte und sollte anders nicht wiedergegeben werden!" In dieser Schönheit der Form steht Puschkin hinter keinem der größten Poeten zurück. In seiner Art, selbst das Unbedeutendste auszudrücken und die unwesentlichsten Details des Alltagslebens zu beschreiben, in der Vielartigkeit menschlicher Gefühle, die er zum Ausdruck bringt, und schließlich in der Art, wie er den Stempel einer eigenen Persönlichkeit allem aufdrückte, was er schrieb — ist er sicherlich ein großer Dichter.

Es ist außerordentlich interessant, Puschkin und Schiller in ihrer Lyrik zu vergleichen. Wenn wir die Größe und Vielseitigkeit der Themen bei Seite lassen, die Schiller behandelt hat, und nur diejenigen Poesien mit einander vergleichen, in denen beide Dichter von sich selbst sprechen, fühlt man sofort, daß Schillers Persönlichkeit in Tiefe der Gedanken und philosophischer Lebensauf=

fassung dem genialen, aber ein wenig verzogenen und etwas oberflächlichen Kinde, das Puschkin war, unendlich überlegen ist. Aber gleichzeitig ist Puschkins Individualität in seinen Schriften stärker ausgeprägt als es bei Schiller der Fall ist. Puschkin war voll intensiven Lebens und sein eigenes Selbst spiegelt sich wieder in allem, was er schrieb. Ein menschliches Herz voller Feuer schlägt stark in allen seinen Dichtungen. Sein Gemüt ist weit weniger sympathisch als das Schillers, aber es wird dem Leser bedeutend näher gebracht. In seinen besten lyrischen Gedichten konnte Schiller keinen besseren Ausdruck seiner Gefühle oder eine größere Vielartigkeit des Ausdruckes finden als Puschkin. In dieser Hinsicht ist der russische Dichter sicher Goethe an die Seite zu stellen.

Puschkin war als Sohn einer aristokratischen Familie in Moskau geboren (1799). Durch seine Mutter hatte er afrikanisches Blut in den Adern: sie war eine schöne Kreolin, Enkelin eines Negers, der in Peter I. Diensten gestanden hatte. Sein Vater war ein typischer Repräsentant der Edelleute jener Zeiten, die große Vermögen verschwendeten, ihr ganzes Leben in der einen oder anderen Weise unter Festlichkeiten zubrachten, in Häusern, die halb eingerichtet, halb leer waren. Puschkins Vater liebte die leichte französische Literatur seiner Zeit, er pflegte in Diskussionen einzugehen über Dinge, die er eben erst von den Encyklopädisten gelernt hatte, und brachte in seinem Hause alle möglichen russischen und französischen Literaten zusammen, die gerade in Moskau waren.

Puschkins Großmutter und seine alte Amme waren des künftigen Dichters beste Freunde in seiner Kindheit. Von ihnen stammt seine vollendete Beherrschung der russischen Sprache, und von seiner Amme, mit der er später, als er sich von polizeiwegen nur auf seinem Landsitz aufhalten durfte, die langen Winterabende zubrachte, entlehnte er jene bewundernswerte Kenntnis der russi=

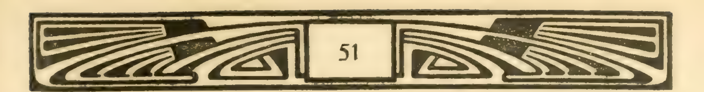


schen Volksdichtung und russischen Ausdrucksweise, die seine Poesie und Prosa so wundervoll russisch machten. Diesen beiden Frauen verdanken wir auf diese Weise die Entstehung der modernen, leichten, biegsamen russischen Sprache, die Puschkin in unsere Literatur einführte.

Er wurde in St. Petersburg, im Zarskoje Selo Lyceum erzogen, und schon bevor er die Schule verließ, war er als ein ganz außerordentlicher Dichter bekannt, in dem Derschavin mehr als einen Nachfolger erblickte, und dem Schukowsky sein Porträt mit der Unterschrift schickte: „Dem Schüler von seinem überwundenen Lehrer.“ Unglücklicherweise zog Puschkins leidenschaftliche Natur ihn sowohl aus dem literarischen Kreise, als aus dem seiner besten Freunde – der Dekabristen Puschtschin und Küchelbecker – in die Kreise der müssigen unbedeutenden Aristokraten, mit denen er sich in Orgien austobte. Etwas von der seichten leeren Art des Lebens, das er damals führte, beschrieb er selbst in „Eugen Onegin“.

Mit der politischen Jugend befreundet, die sechs oder sieben Jahre später auf dem Platze Peters I. in St. Petersburg als Rebellen gegen Autokratie und Leibeigenschaft erschienen, schrieb Puschkin eine „Ode an die Freiheit“ und eine Anzahl kleinerer Gedichte, die revolutionäre Ideen zum Ausdruck brachten. Die Folge war, daß er im Alter von nur 20 Jahren, im Jahre 1820, nach Kischinew verbannt wurde, das damals ein sehr kleines Städtchen in dem eben erworbenen Beßarabien war. Dort führte er ein sehr extravagantes Leben und schloß sich sogar gelegentlich einer Truppe wandernder Zigeuner an. Glücklicherweise wurde ihm erlaubt für einige Zeit das staubige und uninteressante Städtchen zu verlassen und in Gesellschaft der liebenswürdigen und hochgebildeten Familie Rayevsky eine Reise nach der Krim und dem Kaukasus zu machen, von der er einige seiner schönsten lyrischen Schöpfungen zurückbrachte.

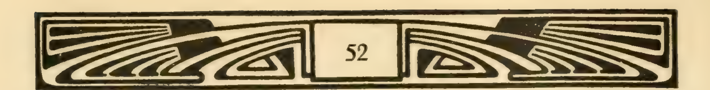
Im Jahre 1824, als er sich in Odessa ganz unmöglich gemacht



hatte (und vielleicht auch, um zu verhindern, daß er etwa nach Griechenland flüchten und sich mit Byron verbinden könnte), wurde ihm befohlen nach Zentralrußland zurückzukehren und sich auf seinen kleinen Landsitz Michailowskoje in der Provinz Pskow aufzuhalten, wo er seine besten Sachen schrieb. Am 14. Dezember 1825, als der Aufstand in St. Petersburg losbrach, war Puschkin in Michailowskoje; sonst hätte er, wie so viele seiner dekabristischen Freunde, sicherlich sein Leben in Sibirien zu verbringen gehabt. So aber gelang es ihm, alle seine Papiere zu verbrennen, bevor die Geheimpolizei sie beschlagnahmen konnte.

Bald hiernach wurde ihm erlaubt, nach St. Petersburg zurückzukehren: Nikolaus I. unternahm es selbst, der Zensor seiner Verse zu werden und machte später Puschkin zum Kammerherrn an seinem Hofe. Der arme Puschkin hatte also das inhaltslose Leben eines kleinen Hofbeamten des Winterpalais zu führen, und dieses Leben haßte er sicherlich. Der Hofadel und die Bureaukratie konnten ihm niemals verzeihen, daß er, der nicht zu ihren Kreisen gehörte, in Rußland als ein so großer Mann geachtet wurde, und Puschkin hatte fortwährend die vielen kleinen Stiche zu ertragen, die ihm aus diesen Kreisen beigebracht wurden. Er hatte außerdem das Mißgeschick, eine Dame zu heiraten, die sehr schön war, aber sein Genie nicht im mindesten zu würdigen verstand. Im Jahre 1837 hatte er ihretwegen ein Duell auszufechten, in dem er im Alter von 37 Jahren getötet wurde.

Eines seiner ersten Werke, das er, fast unmittelbar nachdem er die Schule verlassen hatte, schrieb, war „Ruslan und Ludmila“, ein Märchen, das er in schöne Verse brachte. Das dominierende Element in diesem Gedicht ist das Wunderland, wo „eine grüne Eiche am Meeresufer steht, und eine gelehrte Katze um die Eiche herum geht, an die sie mittels einer goldenen Kette gefesselt ist, und Lieder singt, wenn sie links, und Märchen erzählt, wenn sie rechts geht.“ Es ist der Hochzeitstag Ludmilas, der Heldin.



Die lange Feier geht schließlich zu Ende, und sie zieht sich mit ihrem Gatten zurück; aber ganz plötzlich tritt eine Dunkelheit ein, Donner rollt, und in dem Sturm verschwindet Ludmila. Sie ist von dem furchtbaren Zauberer vom Schwarzen Meere entführt worden — eine Anspielung der Volkserzählung auf die vielfachen Raubzüge der südrussischen Nomaden. Der unglückliche Gatte und drei andere junge Leute, die früher Ludmilas Freier gewesen waren, satteln ihre Pferde und suchen die verschwundene Braut. Aus ihren Erlebnissen ist die Geschichte zusammengesetzt, und sie ist voll rührender Stellen, neben denen auch sehr humoristische Episoden vorkommen. Nach vielen Abenteuern gewinnt Ruslan Ludmilla wieder, und alles endet zu allseitiger Zufriedenheit, wie es bei Märchen immer der Fall ist.*) Dies war eine sehr jugendliche Schöpfung Puschkins, aber ihre Wirkung in Rußland war ungeheuer. Der Klassizismus, d. h. der Pseudo-Klassizismus, der damals herrschte, war für immer abgetan. Jeder wollte das Werk haben, jeder behielt ganze Sätze und selbst Seiten davon im Kopfe, und mit dieser Erzählung war die russische Literatur — einfach, realistisch in der Beschreibung, bescheiden in Bild und Fabel, ernsthaft und gleichzeitig leicht humoristisch — geschaffen. In der Tat, man konnte sich eine größere Einfachheit des Verses nicht denken als die, die Puschkin schon in dieser Dichtung erzielt hatte. Aber es ist ganz unmöglich, dem englischen Leser einen Begriff von dieser Einfachheit zu geben, so lange das Gedicht nicht von einem sehr begabten Poeten übersetzt ist. Es möge genügen, zu sagen, daß die Verse, obwohl wundervoll musikalisch, doch nicht einen einzigen Satz enthielten, in dem der Autor zu ungewöhnlichen oder entlegenen Worten hätte greifen müssen,

*) Der große Komponist Glinka, ein Nachfolger von Gluck, hat aus dieser Erzählung eine sehr schöne Oper gemacht (»Ruslan und Ludmilla«) in der russische, finnische, türkische und orientalische Musik abwechselnd vorkommen, um die verschiedenen Helden zu charakterisieren.

oder überhaupt zu irgend welchen Worten, die nicht ganz allgemein im täglichen Gebrauche waren.

Ein Gewitter brach aus dem klassischen Lager auf Puschkin herein als dieses Werk erschien — wir brauchen nur an die Daphnes und Chloes zu denken, mit denen die Poesie jener Zeit verschönt zu werden pflegte und an die hochpriesterliche Attitüde, die der Dichter seinem Leser gegenüber einnahm, um zu verstehen, wie die klassische Schule über das Erscheinen eines Dichters beleidigt war, der seine Gedanken in schönen Bildern ausdrückte, ohne zu solchen Verzierungen greifen zu müssen, — der die Sprache sprach, die jeder kannte, und Abenteuer erzählte, wie sie für die Kinder paßten. Mit einem Schwertschnitt hatte Puschkin die Literatur von den Banden befreit, die sie gefangen gehalten hatten.

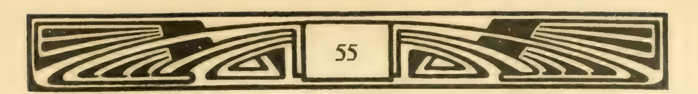
Die Geschichten, die er von seiner alten Amme gehört hatte, gaben ihm den Stoff nicht nur für „Ruslan und Ludmila", sondern auch für eine Serie von volkstümlichen Erzählungen, deren Verse so natürlich sind, daß, wenn man das eine Wort ausgesprochen hat, das folgende wie von selbst kommt, und dieses wieder das folgende bedingt, weil man eben die Dinge nicht anders sagen kann, als mit den Worten, in denen Puschkin sie gesagt hat. „Müssen Geschichten nicht gerade so erzählt werden?" fragte man sich jetzt in Rußland, und da die Antwort bejahend ausfallen mußte, so war der Kampf gegen den Pseudo-Klassizismus für immer gewonnen.

Diese Einfachheit des Ausdruckes charakterisierte Puschkin in allem, was er später schrieb. Er ging nicht davon ab, selbst dann nicht, wenn er über sozusagen höhere Themata schrieb und auch nicht in den leidenschaftlichen oder philosophischen Monologen seiner letzten Dramen. Das ist es auch, was Puschkins Übersetzungen ins Englische so sehr erschwert, denn in der englischen Literatur des XIX. Jahrhunderts ist Wordsworth der einzige



Dichter, der mit der gleichen Einfachheit geschrieben hat. Aber während Wordsworth diese Einfachheit nur in der Beschreibung lieblicher und ruhiger englischer Landschaften verwendet, sprach Puschkin mit der gleichen Einfachheit vom menschlichen Leben, und seine Verse flossen so leicht wie Prosa und so frei von Künstlichkeit des Ausdrucks weiter, selbst wenn er die heftigsten menschlichen Leidenschaften zu beschreiben hatte. In seiner Verachtung aller Übertreibungen und alles Theatralischen, alles dessen, was an den geschminkten, tragischen Schauspieler, der sein Pappschwert schwingt, erinnert, war er durch und durch Russe, und gleichzeitig trug er gewaltig dazu bei, sowohl in der Literatur wie auf der Bühne, den Geschmack für Einfachheit und ungekünstelten Ausdruck der Gefühle zu pflegen, von dem im weiteren Verlaufe dieses Buches so viel Beispiele sich zeigen werden.

Die Hauptstärke Puschkins lag in seiner Lyrik, und das Hauptthema seiner Lyrik war die Liebe. Der schreckliche Gegensatz zwischen dem Ideal und der Wirklichkeit, an dem tiefere Geister, wie Goethe oder Byron oder Heine gelitten haben, war ihm fremd. Puschkin war eine mehr oberflächliche Natur. Es muß auch gesagt werden, daß ein westeuropäischer Dichter eine Erbschaft mit sich herumträgt, die der Russe nicht kennt. Jedes westeuropäische Land hat Perioden großer Kämpfe durchgemacht, in denen die großen Fragen menschlicher Entwickelung auf dem Spiele standen. Große politische Konflikte haben tiefste Leidenschaften hervorgerufen und resultierten in tragischen Situationen; aber in Rußland waren die großen Kämpfe und die religiösen Bewegungen, die sich im XVII. Jahrhundert und unter Pugatschoff im XVIII. abspielten, Aufstände von Bauern, an denen die gebildeten Klassen keinen Anteil hatten. Der intellektuelle Horizont eines russischen Dichters ist so notwendigerweise begrenzt. Andererseits gibt es etwas in der menschlichen Natur, das immer lebt und



sich an jeden wendet. Das ist die Liebe, und Puschkin schildert in seiner Lyrik die Liebe von so vielen Gesichtspunkten und in so schönen Formen und in einer solchen Menge von Schattierungen, wie man es bei keinem anderen Dichter findet. Außerdem gab er oft der Liebe einen so schönen und hohen Ausdruck, daß sein höherer Begriff von der Liebe der späteren russischen Literatur seinen Stempel ebenso aufdrückte, wie Goethes edler Frauentypus in der Weltliteratur vorbildlich wurde. Nach Puschkin war es für die russischen Dichter unmöglich von der Liebe in einem niedrigeren Sinne zu sprechen, als er es getan hatte.

In Rußland ist Puschkin manchmal als ein russischer Byron bezeichnet worden. Aber das ist kaum das Richtige. Er hatte sicherlich Byron in einigen seiner Dichtungen nachgeahmt, obwohl diese Nachahmungen, wenigstens in Eugen Onegin, eine glänzende originale Schöpfung wurden. Er war sicherlich tief beeinflußt von Byrons feurigem Protest gegen das konventionelle Leben der europäischen Gesellschaft, und es gab eine Zeit, zu der er, wenn er nur Rußland hätte verlassen können, wahrscheinlich zu Byron nach Griechenland gegangen wäre.

Aber mit seinem leichteren Charakter konnte Puschkin die Tiefe des Hasses und der Verachtung nicht ermessen und noch weniger teilen, die Byron gegenüber dem Europa der nachrevolutionären Zeit empfand. Puschkins Byronismus war oberflächlich, und obwohl er bereit war, der „respektablen" Gesellschaft zu trotzen, so kannte er doch nicht das Verlangen nach Freiheit und den Haß gegen Heuchelei, wie sie in Byron lebten.

Überhaupt lag Puschkins Stärke nicht in seinem erhebenden oder freiheitsbegeisterndem Einfluß. Seine epikuräische Auffassung, die Erziehung, die er von französischen Emigranten erhalten, und sein Leben in den hohen und frivolen Kreisen der Petersburger Gesellschaft hinderten ihn daran, die großen Probleme sich zu Herzen zu nehmen, die bereits anfingen, im russischen Leben zu



reifen. Auf diese Weise hatte er gegen Ende seines kurzen Lebens die Fühlung mit denjenigen seiner Leser verloren, nach deren Ansicht die Glorifizierung der russischen Militärmacht nach der Unterwerfung Polens durch die Heere Nikolaus I. eines Dichters nicht wert seien, und in deren Meinung die Beschreibung der Reize, die eine Petersburger Wintersaison für einen reichen, nichtstuenden Edelmann hat, nicht eine Beschreibung des russischen Lebens war, in dem die Schrecken der Leibeigenschaft und des Absolutismus sich schwerer und schwerer fühlbar machten.

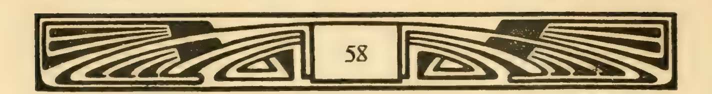
Puschkins Hauptverdienst war, daß er innerhalb weniger Jahre die russische literarische Sprache geschaffen hatte, und daß er die Literatur von dem theatralischen, pomphaften Stil befreit hatte, der früher in allem, was für den Druck bestimmt war, für nötig erachtet worden war. Er war groß in seiner außerordentlichen Kraft poetischen Schaffens, in seiner Fähigkeit, die gewöhnlichsten Dinge des Alltagslebens und die einfachsten Gefühle der einfachsten Menschen zu nehmen und sie so wiederzugeben, daß der Leser sie durchlebte. Und andererseits war er fähig, aus dem spärlichsten Material eine ganze historische Epoche zu rekonstruieren und lebendig zu machen – eine schöpferische Kraft, die von denen, die nach ihm kommen, in gleichem Maße nur Tolstoi hat. Puschkins Stärke lag weiterhin in seinem tiefem Realismus – dem Realismus im besten Sinne, den er als erster in Rußland zur Geltung brachte, und der, wie wir sehen werden, später charakteristisch für die ganze russische Literatur wurde. Sie liegt weiter in den großen allgemeinen Gefühlen, die seine besten Werke durchdringen, in seiner ganzen Liebe zum Leben und in seiner Achtung vor den Frauen. Was die Schönheit der Form betrifft, so sind seine Verse so „leicht", daß man sie auswendig kennt, wenn man sie zwei oder dreimal gelesen hat. Jetzt, da sie in die entferntesten Dörfer gedrungen sind, sind sie das Entzücken von Bauernkindern, nachdem sie vorher das Entzücken von so



feinen Geistern und philosophischen Dichtern wie Turgenjeff gewesen waren.

Puschkin versuchte sich auch im Drama; und soweit man dies aus seinen letzten Schöpfungen, „Don Juan“ und „Der arme Ritter“, zu beurteilen vermag, würde er gewiß große Resultate erzielt haben, wenn er länger gelebt hätte, um auf diesem Wege fortfahren zu können. Seine „Meerjungfrau“ (Russalka) blieb unglücklicherweise unvollendet, aber der dramatische Wert des Stückes kann daraus beurteilt werden, was Dargomyschsky in seiner Oper daraus gemacht hat. Sein historisches Drama „Boris Godunoff“, dessen Stoff aus den Zeiten des Prätendenten Demetrius genommen ist, wird hier und da durch die schönsten Szenen belebt, von denen einige sehr amüsant sind, während andere eine feine Analyse von Liebe oder Ehrgeizgefühlen enthalten; aber das Ganze bleibt doch mehr eine dramatische Chronik als ein Drama selbst. Was den „Armen Ritter“ betrifft, so zeigt er die außerordentliche Kraft eines reichen Talentes und enthält Stellen, die zweifellos eines Shakespeare wert sind, während sein „Don Juan“, mit wirklicher spanischer Atmosphäre durchtränkt, einen viel besseren Begriff des Don Juan-Typus gibt als irgend eine andere Bearbeitung in irgend einer Literatur; und dabei hat das Stück alle Eigenschaften eines Dramas ersten Ranges.

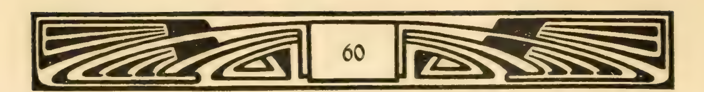
Gegen Ende seines sehr kurzen Lebens begannen sich Merkmale einer tieferen Auffassung der menschlichen Angelegenheiten in Puschkins Schriften zu zeigen. Er hatte genug vom Leben der höheren Klassen, und als er eine Geschichte des großen Bauernaufstandes zu schreiben begann, der unter Pugatschoff während der Regierung Katharinas II. stattfand, fing er auch an, die Lebensquellen der russischen Bauernschaft zu verstehen und zu fühlen. Das nationale Leben erschien ihm viel größer als zuvor. Aber an diesem Zeitpunkt seiner Entwickelung kam seine Lebenslaufbahn zu einem vorzeitigen Ende. Er wurde, wie bereits erwähnt, in einem Duell getötet.



Das populärste Werk Puschkins ist seine Novelle in Versen, „Eugen Onegin". In der Form hat sie viel gemein mit Byrons „Childe Harold"; aber sie ist durch und durch russisch und enthält vielleicht die beste Schilderung russischen Lebens, — sowohl in den Hauptstädten, wie in den kleinen Edelsitzen auf dem Lande, — die je in der russischen Literatur geschrieben wurde. Tschaikowsky hat eine schöne Oper daraus gemacht, die sich eines großen Erfolges auf der russischen Bühne erfreut. Der Held der Novelle, Onegin, ist ein typischer Repräsentant jener Klasse, die damals die Gesellschaft ausmachte. Er hat eine oberflächliche Bildung genossen, die ihm teilweise von einem französischen Emigranten, teils von einem deutschen Lehrer beigebracht wurde, und hat schlecht und recht Einiges gelernt. Im Alter von neunzehn Jahren wird er der Eigentümer eines großen Vermögens, das natürlich der Hauptsache nach aus Leibeignen besteht, um die er sich nicht im mindesten kümmert — und er geht auf im „high life" von Petersburg. Sein Tag beginnt sehr spät mit dem Lesen Dutzender von Einladungen zu Bällen, zu Thee- und Abendgesellschaften u. s. w. Natürlich ist er ein Theaterbesucher, und er zieht das Ballet den plumpen Stücken der russischen Dramatiker vor. Tagsüber bringt er einen großen Teil seiner Zeit in modernen Restaurants zu, während seine Nächte den Bällen gewidmet sind, wo er die Rolle eines Mannes spielt, der alle seine Illusionen verloren hat, lebensüberdrüssig ist und sich in den Mantel des Byronismus hüllt. Aus irgend einem Grunde muß er einen Sommer auf seinem Gute zubringen, wo er einen jungen Dichter, der in Deutschland erzogen war und voll deutschen Romantizismus ist, zum Nachbarn hat. Sie werden Freunde und machen die Bekanntschaft einer adeligen Gutsbesitzersfamilie in der Nachbarschaft. Das Oberhaupt der Familie, die alte Mutter, ist wundervoll beschrieben. Ihre beiden Töchter, Tatjana und Olga sind sehr verschiedene Naturen. Olga ist ein ganz kunstloses Mädchen voller Lebensfreude, die

sich mit keinerlei Fragen abquält. Der junge Dichter ist wahnsinnig in sie verliebt, und sie sollen bald heiraten. Tatjana ist ein poetisches Mädchen, und Puschkin stattet sie mit all den wundervollen Fähigkeiten seines eigenen Talentes aus. Er beschreibt sie als ein ideales Weib: klug, gedankenvoll und von einem unbestimmten Verlangen nach etwas Besserem als dem prosaischen Leben erfüllt, das sie zu leben gezwungen ist. Onegin macht vom ersten Augenblick einen tiefen Eindruck auf sie. Sie verliebt sich in ihn; – aber er, der schon so viele Eroberungen in den ersten Kreisen von St. Petersburg gemacht hat und nun die Maske des Lebensüberdrusses trägt, beachtet die naive Liebe des armen Provinzmädchens nicht. Sie schreibt ihm und gesteht ihm ihre Liebe mit großem Freimut und in tiefgefühlten Worten. Aber der junge Snob weiß nichts Besseres, als ihr wegen ihres Freimutes Vorhaltungen zu machen und scheint ein großes Vergnügen daran zu finden, ihr das Messer in der Wunde umzudrehen. Zur gleichen Zeit, bei einem kleinen ländlichen Ball, beginnt Onegin, von irgend einem bösen Geist getrieben, in der auffallendsten Weise mit der anderen Schwester Olga zu flirten. Das junge Mädchen scheint über die Aufmerksamkeit, die der düstere Held ihr zollt, entzückt zu sein, und das Resultat ist, daß der Dichter seinen Freund zum Zweikampf herausfordert. Ein alter abgedankter Offizier, ein richtiger Duellant, wird in die Affäre verwickelt, und Onegin, der sehr viel darauf hält, was die Landedelleute, die er zu verachten vorgibt, von ihm sagen könnten, nimmt die Herausforderung an und ficht das Duell aus. Er tötet seinen Freund, den Dichter, und muß nun das Land verlassen.

Einige Jahre vergehen. Tatjana, die sich von einer Krankheit erholt hat, geht eines Tages in das Haus, wo Onegin früher lebte, befreundet sich mit dem alten Haushälter und bringt Tage und Monate damit zu, in seiner Bibliothek zu lesen. Aber das Leben hat keinen Reiz mehr für sie. Auf inständige Bitten ihrer Mutter geht sie später nach Moskau und heiratet dort einen alten



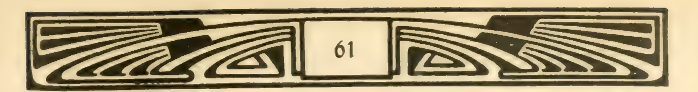
General. Diese Heirat bringt sie nach St. Petersburg, wo sie bald in Hofkreisen eine hervorragende Rolle spielt. In dieser Umgebung kommt Onegin wieder mit ihr zusammen, und kaum erkennt er seine Tatjana in der Weltdame, die er jetzt vor sich sieht. Er verliebt sich wahnsinnig in sie. Sie nimmt keine Notiz von ihm, und seine Briefe bleiben unbeantwortet. Schließlich sucht er sie eines Tages zu einer ungewöhnlichen Stunde in ihrem Hause auf. Er findet sie, wie sie seine Briefe liest, und ihre Augen stehen voller Tränen, worauf er ihr eine leidenschaftliche Liebeserklärung macht. Hierauf antwortet Tatjana in einem Monolog, der so schön ist, daß er eigentlich hier wiedergegeben werden sollte. Eine ganze Generation russischer Frauen hat über diesen Monolog geweint, wenn sie die Verse lasen:

„Damals war ich jünger, und wohl auch hübscher, glaub' ich. Und ich liebte Sie . . ." Aber die Liebe eines Provinzmädchens gab Onegin nichts Neues, und er beachtete sie nicht . . . Warum folgt er ihr jetzt auf Schritt und Tritt? Weshalb jetzt dieses aufmerksame Wesen? Weil sie jetzt reich ist und der vornehmen Gesellschaft angehört, und weil sie bei Hofe gern gesehen ist?

»Weil meine Schande jetzt besprochen,
Bekrittelt würde von der Welt
Und Ihnen vor dem Publikum
Gewährte des Verführers Ruhm?«

Und sie fährt fort:

»Was ist mir aber dieses Lebens
Gepräng' und Flittergold und Tand
Was mein Erfolg in der Gesellschaft
Mein Abendzirkel und mein Stand!
Wie gerne gäb' ich diesen Plunder
Und all den Lärm und Dunst und Schein
Für meine lieben alten Bücher,
Für meinen Garten, meinen Hain!
Für unsere arme, morsche Hütte,
Für jene Orte, wo ich Sie
Onegin, einst geschaut, gefunden!
Ja für des Friedhofs Harmonie,



Wo mir von meiner Amme Grab
Die Rose winkt, des Kreuzes Stab.

* * *

Und doch war uns das Glück so nah,
So möglich! . . .«

Sie fleht Onegin an, sie zu verlassen.

»Ich liebe Sie«, sagt sie:
»Warum soll ich's vor Ihnen leugnen:
Doch ich gehöre nicht mehr mein,
Treu werd' ich meinem Gatten sein«.*)

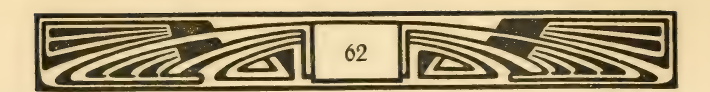
Wie viele tausende russischer Frauen haben später diese Verse wiederholt und sich ebenfalls gesagt: „Wie gern würde ich all diesen Plunder und all diese Maskerade des vornehmen Lebens gegen einen kleinen Schrank mit Büchern, gegen ein Leben auf dem Lande unter den Bauern und gegen das Grab meiner alten Amme in unserem Dorfe eintauschen".

Wieviele haben es getan! Und wir werden sehen, wie der gleiche Typus des russischen Mädchens in Turgenjeffs Novellen — und im russischen Leben — sich weiter entwickelt. War nicht Puschkin ein großer Dichter, wenn er das voraussah und vorher sagte?

Lermontoff.

Es wurde erzählt, daß, wenn Turgenjeff und sein intimer Freund Kavelin zusammen kamen — Kavelin war ein sehr sympathischer Philosoph und juristischer Schriftsteller — „Puschkin oder Lermontoff" eines ihrer Lieblingsthemata war. Turgenjeff hielt bekanntlich Puschkin für einen der größten Dichter und besonders für einen der größten Künstler, während Kavelin wohl darauf bestanden haben muß, daß Lermontoff in seinen besten Schöpfungen als Künstler Puschkin nur wenig nachstand, daß seine

*) Die Übersetzung ist nach der deutschen Ausgabe des Verlages Philipp Reclam junior.



Verse wirkliche Musik waren, während gleichzeitig die Inspiration seiner Dichtungen eine viel höhere war als die Puschkins. Wenn man bedenkt, daß Lermontoffs literarische Laufbahn im Ganzen nur acht Jahre umfaßt – er wurde im Alter von sechsundzwanzig Jahren in einem Duell getötet – so gehen die Fähigkeiten dieses Dichters hieraus genügend hervor. Lermontoff hatte schottisches Blut in den Adern, wenigstens war der Gründer der Familie ein Schotte, George Learmonth, der mit sechzig Schotten und Irländern zuerst in polnische und später, im Jahre 1613, in russische Dienste trat. Das innere Leben des Dichters ist noch sehr unvollkommen bekannt. Gewiß ist, daß seine Kindheit und Knabenzeit nichts weniger als glücklich war. Seine Mutter war eine Freundin der Poesie – vielleicht selber eine Dichterin – aber er verlor sie, als er erst drei Jahre alt war –, sie war erst einundzwanzig. Seine aristokratische Großmutter mütterlicherseits nahm ihn von seinem Vater – einem armen Offizier, den das Kind sehr tief liebte – und übernahm seine Erziehung, wobei sie jeden Verkehr zwischen dem Vater und dem Kinde verhinderte. Der Knabe war sehr begabt, und schon im Alter von vierzehn Jahren hatte er angefangen, Verse und Gedichte zu schreiben, und zwar ebenso wie Puschkin, erst in französischer, aber bald auch in russischer Sprache. Schiller und Shakespeare, und seit seinem sechzehnten Jahre auch Byron und Shelley, waren seine Lieblingsdichter. Im Alter von sechzehn Jahren ging Lermontoff auf die Moskauer Universität, von der er jedoch schon im nächsten Jahre relegiert wurde, weil er irgend einen Professor beleidigt hatte. Er trat dann in die Militärschule von St. Petersburg ein, um im Alter von achtzehn Jahren Husarenoffizier zu werden.

Als junger Mann von zweiundzwanzig Jahren wurde Lermontoff plötzlich außerordentlich bekannt durch ein Gedicht, daß er auf Puschkins Tod schrieb (1837). Ein großer Dichter und gleichzeitig ein Freund der Freiheit und Feind der Unterdrückung offen=

barte sich sofort in dieser leidenschaftlichen Äußerung des jungen Schriftstellers, und besonders machtvoll wirkten die Schlußverse:

„Ihr aber", schrieb er, „die Ihr, eine hochmütige Gesellschaft, den Thron umsteht, Ihr hängt die Männer des Genies, der Freiheit und des Ruhmes! Jetzt deckt euch noch das Gesetz, und das Recht muß vor Euch schweigen! Aber es gibt ein Strafgericht Gottes – Ihr Verworfenen! Ein strenger Richter wartet auf Euch. Ihn werdet Ihr mit dem Klang Eures Goldes nicht erkaufen . . . Und mit all Eurem unreinen Blute werdet Ihr das Zeichen vom reinen Blute des Dichters nicht wegwaschen!"

In wenigen Tagen kannte Petersburg und bald darauf ganz Rußland diese Verse auswendig. Sie verbreiteten sich in Tausenden von Abschriften.

Für diesen leidenschaftlichen Schrei seines Herzens wurde Lermontoff in die Verbannung geschickt. Nur die Intervention seiner mächtigen Freunde verhinderte, daß er sofort nach Sibirien transportiert wurde. So aber wurde er von der Garde, der er angehörte, in ein Linienregiment im Kaukasus geschickt. Lermontoff hatte den Kaukasus bereits kennen gelernt. Er war als Kind von zehn Jahren dorthin gekommen und hatte von diesem Aufenthalt einen unauslöschlichen Eindruck mitgebracht. Jetzt aber machte der mächtige Gebirgszug einen noch größeren Eindruck auf ihn. Der Kaukasus ist eine der schönsten Gegenden auf der ganzen Erde. Er ist eine Bergkette, viel größer als die Alpen und umgeben von endlosen Wäldern, Gärten und Steppen. Er liegt in einem südlichen Klima, in einer trockenen Region, wo die Durchsichtigkeit der Luft die natürliche Schönheit der Berge außerordentlich erhöht. Man kann die schneebedeckten Riesen viele Meilen weit von der Steppe aus sehen, und die große Ausdehnung der Bergkette bringt einen Eindruck hervor, der nirgends in Europa seines Gleichen findet. Dazu bedeckt eine halb tropische Vegetation die Bergabhänge, an die sich die Dörfer mit ihrem halb mili=

tärischen Äußern und ihren Türmen anlehnen und sich entweder im glänzenden Licht des Ostens sonnen, oder sich in dem tiefen Schatten der engen Schluchten verbergen und dazu noch von einer Menschenrasse bewohnt sind, die zu den schönsten Europas gehört. Und schließlich befanden sich zur Zeit, als Lermontoff dort war, die Bergbewohner im Kampf mit den russischen Eindringlingen und verteidigten mit unerschütterlichem Mut und bewunderungswürdiger Kühnheit jedes Tal ihrer heimatlichen Berge.

Alle diese Schönheiten des Kaukasus spiegelten sich in Lermontoffs Dichtungen wieder, derart, daß in keiner anderen Literatur sich Naturschilderungen von solchem Reiz und solcher Eindringlichkeit und so richtiger Wiedergabe finden lassen. Bodenstedt, sein deutscher Übersetzer und persönlicher Freund, der den Kaukasus gut kannte, hatte sehr recht, wenn er sagte, daß Lermontoffs Schilderungen ganze Bände geographischer Beschreibungen wert wären. Die Lektüre vieler Bücher über den Kaukasus würde dem Bilde, das man aus Lermontoffs Gedichten gewinnt, keine wertvollen Züge mehr hinzufügen können. Turgenjeff erwähnt irgendwo Shakespeares Beschreibung der See, wie man sie von den Klippen von Dover sieht (in „König Lear“) als ein Meisterstück poetischer Naturschilderung. Ich muß jedoch gestehen, daß die Konzentration der Aufmerksamkeit auf kleine Einzelheiten in dieser Beschreibung meinem Gefühl nicht zusagt. Sie gibt keinen Eindruck von der Unermeßlichkeit der See, wie man sie von den Klippen von Dover sieht, noch von dem wundervollen Farbenreichtum des Wassers an einem sonnigen Tage. Kein solcher Vorwurf könnte je gegen Lermontoffs Naturpoesie gerichtet werden. Bodenstedt sagt richtig, daß Lermontoff es verstanden hat, gleichzeitig dem Naturforscher und dem Kunstfreunde Genüge zu tun. Ob er die riesige Bergkette beschreibt, wo das Auge sich hier in den schneebedeckten Berggipfeln und dort in den endlosen Tiefen der Schluchten verliert, oder ob er ein Detail erwähnt: Berg=

ströme oder die endlosen Wälder, oder die reizenden Täler Georgiens in ihrem Blumenkleide, oder die Ketten heller Wolken, die mit den trockenen Winden Nordkaukasiens ziehen — immer bleibt er so naturtreu, daß sein Bild vor unseren Augen in den Farben des Lebens aufsteigt, und dabei ist es mit einer poetischen Atmosphäre durchtränkt, die uns die Frische dieser Berge, den Balsam ihrer Wälder und Matten und die Reinheit ihrer Luft fühlen läßt. Und all das ist in wundervollen musikartigen Versen geschrieben. Lermontoffs Verse sind oft, obwohl nicht so „leicht" wie Puschkins, noch harmonischer. Sie klingen wie eine schöne Melodie. Die russische Sprache ist immer ziemlich melodiös, aber in Lermontoffs Versen erreicht sie in dieser Beziehung fast das Italienische.

In geistiger Beziehung steht Lermontoff Shelley näher als irgend einem anderen Dichter. Er war stark beeinflußt von dem Autor des „Gefesselten Prometheus", aber er versuchte nicht, Shelley zu imitieren. In seinen frühesten Dichtungen ahmte er in der Tat Puschkin und Puschkins Byronismus nach. Aber sehr bald fand er seinen eigenen Weg. Alles, was man sagen kann, ist, daß wie Shelleys auch Lermontoffs Geist von denselben großen Problemen des Guten und Bösen, die im menschlichen Herzen ebenso wie in der großen Welt um die Herrschaft streiten, beunruhigt war. Wie Shelley unter den Dichtern und wie Schopenhauer unter den Philosophen, fühlte er das Herannahen der brennenden Notwendigkeit einer Revision der gegenwärtig gültigen Moralprinzipien — eine Notwendigkeit, die auch für unsere eigene Zeit so charakteristisch ist. Er kleidete diese Ideen in zwei Dichtungen, den „Dämon" und „Mtsyri", die sich gegenseitig ergänzen. Der Grundgedanke des ersten ist der einer stolzen Seele, die mit Erde und Himmel gebrochen hat und verachtungsvoll auf alle diejenigen blickt, die von kleinen Leidenschaften sich bewegen lassen. Aus dem Paradies verbannt, und ein Hasser menschlicher Tugenden, kennt er diese kleinen Leidenschaften und verachtet sie mit seiner

ganzen Überlegenheit. Die Liebe dieses Dämons zu dem georgischen Mädchen, daß sich vor seiner Liebe in ein Kloster flüchtet und auch dort von ihm verfolgt wird und schließlich in ihrer Zelle stirbt — welches unwirklichere Thema hätte gewählt werden können? Und doch, wenn man den „Dämon" liest, ist man in jeder Zeile entzückt von dem Reichtum an präzisen, realistischen Beschreibungen von Szenerien und menschlichen Gefühlen, die gleichzeitig von höchster Schönheit sind. Der Tanz des Mädchens in ihrem georgischen Schloß vor der Hochzeit, das Zusammentreffen des Bräutigams mit Räubern und sein Tod, der Galopp seines treuen Rosses, die Leiden der Braut und ihre Flucht nach dem Kloster, die Liebe des Dämons und jede seiner Bewegungen — all das zeigt den reinsten Realismus im höchsten Sinne des Wortes: den Realismus, mit dem Puschkin die russische Literatur ein für allemal gestempelt hat.

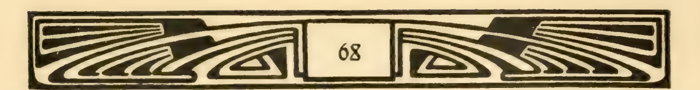
„Mtsyri" ist der Schrei einer jungen Seele nach Freiheit. Ein Knabe aus einem cirkassischen Gebirgsdorfe wird in einem kleinen russischen Kloster erzogen. Die Mönche denken, daß sie alle menschlichen Leidenschaften und alles Verlangen in ihm ertötet haben. Aber der Traum seiner Kindheit ist — und wenn es nur für einen Augenblick wäre — seine Heimatberge wieder zu sehen, wo seine Schwestern ihm an der Wiege gesungen, und er verlangt danach, sein brennendes Herz an das eines anderen zu drücken, der nicht ein Fremder wäre. Eines Nachts, während ein Sturm wütet, und die Mönche voller Angst in ihrer Kirche beten, entkommt er aus dem Kloster und wandert drei Tage in den Wäldern umher. Einmal in seinem Leben erfreut er sich für einige Momente der Freiheit, und er fühlt alle Energie und alle Kraft der Jugend. Später sagt er: „Ich war wie ein wildes Tier und war bereit, mit dem Sturm, dem Blitz und dem Tiger der Wälder zu kämpfen". Aber als eine exotische Pflanze, und durch die Art seiner Erziehung geschwächt, findet er den Weg zu seinem Heimatlande nicht zurück. Er ver-



liert sich in den Wäldern, die hunderte von Meilen um ihn herum sich ausdehnen, und wird nach einigen Tagen, völlig erschöpft, nicht weit von dem Kloster aufgefunden. Er stirbt an den Wunden, die er im Kampfe mit einem Leoparden davon getragen hatte.

„Das Grab schreckt mich nicht", sagt er zu dem alten Mönch, der ihn pflegt. „Das Leid, sagt man, schläft dort in der ewigen kalten Stille. Aber ich bedaure das Leben lassen zu müssen.... Ich bin noch jung.... Hast Du jemals die Träume der Jugend gekannt, oder hast Du vergessen, wie Du früher geliebt und gehaßt? Möglich, daß für Dich die schöne Welt ihre Schönheit verloren hat. Du bist schwach und grau, Du hast alle Wünsche verloren. Aber trotzdem! Du hast einst gelebt, Du hast etwas in der Welt zu vergessen. Du hast gelebt, und ich hätte ebenfalls gelebt haben können!" Und er erzählt von der Schönheit der Natur, die er sah, als er davon gelaufen war, von seiner wahnsinnigen Freude, als er sich frei fühlte, wie er dem Blitze nachlief, und wie er mit dem Leoparden kämpfte. „Du willst wissen, was ich tat, als ich frei war? Ich lebte, alter Mann! Ich lebte! Und ohne diese drei Tage würde mein Leben düsterer und dunkler gewesen sein als Dein kraftloses Alter!" Aber es ist unmöglich, von der Schönheit dieser Dichtung zu erzählen. Sie muß gelesen werden, und wir wollen hoffen, daß eine gute englische Übersetzung bald erscheinen möge.

Lermontoffs Dämonismus oder Pessimismus war nicht der Pessimismus der Verzweiflung, sondern ein kühner Protest gegen alles Unedle im Leben. Und in dieser Beziehung hat seine Dichtung auf die ganze nachfolgende Literatur tief eingewirkt. Sein Pessimismus war die Entrüstung eines starken Mannes, der andere um sich herum so schwach und niedrig sieht. Mit dem ihm innewohnenden Gefühl für das Schöne, das sichtlich niemals ohne das Wahre und Gute existieren kann — und gleichzeitig — besonders in den Kreisen der vornehmen Welt, in denen er lebte



und im Kaukasus – von Männern und Frauen umgeben, die ihn nicht verstanden, oder nicht wagen durften, zu verstehen, hätte er leicht zu einer pessimistischen Verachtung und zum Menschenhaß gelangen können; aber er bewahrte sich immer seinen Glauben an die höheren Eigenschaften der Menschheit. Es war ganz natürlich, daß Lermontoff in seiner Jugend – besonders in jener Zeit der allgemeinen Reaktion, in den dreißiger Jahren – seine Unzufriedenheit in einer so allgemeinen und abstrakten Schöpfung wie dem „Dämon" zum Ausdruck bringen mußte. Etwas Ähnliches finden wir sogar bei Schiller. Aber allmählich nahm sein Pessimismus konkretere Formen an. Es war nicht mehr die Menschheit im Allgemeinen und noch weniger Himmel und Erde, die er in seinen späteren Schöpfungen verachtete, sondern die negativen Züge seiner eigenen Generation. In seiner Prosa-Novelle „Der Held unserer Zeit", in seinen „Gedanken" u. s. w. sah er höhere Ideale, und schon im Jahre 1840 – d. h. ein Jahr vor seinem Tode – schien er eine neue Seite seines Talentes zeigen zu wollen, in der sein konstruktiver und kritischer Geist sich mit den tatsächlichen Übelständen des wirklichen Lebens beschäftigt haben würde, und in der das positiv Gute voraussichtlich sein Ziel gewesen wäre. Aber gerade in diesem Augenblick fiel er, ähnlich wie früher Puschkin, in einem Duell.

Lermontoff war vor allem ein „Humanist", ein tief humanitärer Dichter. Schon im Alter von dreiundzwanzig Jahren hatte er ein Gedicht aus der Zeit Iwans des Schrecklichen geschrieben: „Das Lied von dem Kaufmann Kalaschnikoff", das mit Recht als eines der besten Stücke der russischen Literatur angesehen wird, sowohl wegen seiner Kraft und künstlerischen Vollendung, wie auch wegen seines wundervoll epischen Stils. Die Dichtung, die einen großen Eindruck machte, als sie in Deutschland durch Bodenstedts Übersetzung bekannt wurde, ist von dem heftigsten Zorn gegen die Höflinge des schrecklichen Zaren erfüllt.



Lermontoff liebte Rußland innig, aber nicht das offizielle Rußland, nicht die erdrückende, militärische Macht eines Vaterlandes, die dem sogenannten Patrioten so teuer ist, und er schrieb:

> Ich lieb' mein Vaterland; was aber auch
> Vernunft mir sagen mag — trotzalledem:
> Sein Ruhm erlangt durch blutige Erfolge
> Und seine Ruhe so voll grimmen Widerwillens
> Und die Geschichte seines düsteren Einst
> Kann nicht in mir ein glücklich Bild erwecken....

Was er an Rußland liebte, war sein Landleben, seine Ebenen, das Leben seiner Bauern. Er war zu gleicher Zeit mit einer tiefen Liebe für die Eingeborenen des Kaukasus erfüllt, die um ihre Freiheit einen bitteren Kampf gegen die Russen führten. Selbst ein Russe und ein Mitglied zweier Expeditionen gegen die Cirkassier, schlug sein Herz doch in Sympathie mit diesem tapferen, warmherzigen Volke im Kampfe um seine Freiheit. Das Gedicht „Ismail=Bey" ist eine Verherrlichung dieses Kampfes der Cirkassier gegen die Russen. In einem anderen, einem seiner besten, wird geschildert, wie ein Cirkassier vom Schlachtfelde flieht, um sich nach seinem Dorfe zu flüchten, und wie ihn dort seine Mutter selbst als einen Verräter zurückstößt. Ein anderes Meisterstück, eine seiner kürzeren Dichtungen, „Valerik", wird von denen, die wissen, was wirklicher Krieg ist, als die getreueste Schilderung des Krieges in der Poesie betrachtet. Und doch haßte Lermontoff den Krieg, und er schließt eine seiner wundervollen Beschreibungen eines Kampfes, mit den Zeilen:

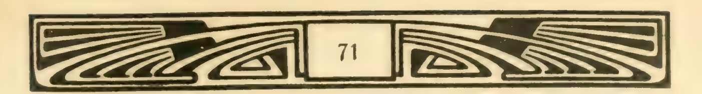
> »Ich dachte mir: Wie elend ist der Mensch! Was will er? Der Himmel ist rein, und darunter ist Raum für alle; aber ohne Grund und Notwendigkeit ist sein Herz voller Haß. — Warum?«

Er starb in seinem siebenundzwanzigsten Jahre. Ein zweites Mal nach dem Kaukasus verbannt, (wegen eines Duells, das er in Petersburg mit einem Barrante, dem Sohn des französischen Gesandten, ausgefochten hatte) befand er sich in Pyatigorsk und

verkehrte dort in der flachen Gesellschaft, die gewöhnlich in solchen Badeorten zusammenkommt. Seine Witze und Sarkasmen, die sich gegen den Offizier Martynoff richteten, der sich in einen byronschen Mantel zu hüllen pflegte, um so besser die Herzen junger Mädchen zu gewinnen, führten zu einem Zweikampf. Lermontoff schoß absichtlich beiseite, wie er es schon bei seinem ersten Duell getan hatte. Aber Martynoff zielte so langsam und bedächtig, daß er selbst den Protest seiner Sekundanten hervorrief und tötete Lermontoff auf der Stelle.

Puschkin und Lermontoff als Prosa-Schriftsteller.

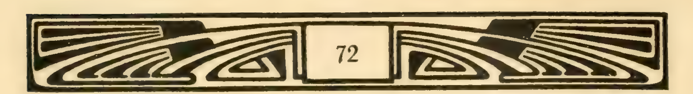
Gegen Ende seines Lebens widmete sich Puschkin mehr und mehr der Prosa. Er begann eine groß angelegte Geschichte des Bauernaufstandes von 1773 unter Pugatschoff und unternahm zu diesem Zweck eine Reise nach Ostrußland, wo er außer öffentlichen Dokumenten persönliche Erinnerungen und volkstümliche Traditionen sammelte, die auf den Aufstand Bezug hatten. Zur selben Zeit schrieb er eine Novelle „Die Hauptmannstochter", die in dieser bewegten Periode spielt. Die Novelle ist an sich nicht sehr hervorragend. Die Porträts von Pugatschoff und seinem alten Diener, wie auch die Schilderung des ganzen Lebens in den kleinen Festungen Ostrußlands, die zu jener Zeit nur einige wenige invalide Soldaten als Garnison zu haben pflegten, sind lebenstreu und glänzend geschildert; aber in der allgemeinen Anlage der Novelle leistete Puschkin dem Sentimentalismus der Zeit einen Tribut. Nichtsdestoweniger haben „Die Hauptmannstochter" und die anderen Prosa-Novellen Puschkins eine bedeutende Rolle in der Geschichte der russischen Literatur gespielt. In ihnen führte Puschkin die realistische Schule in Rußland ein, lange bevor Balzac in Frankreich dasselbe tat, und diese Schule hat seitdem in der russischen Prosa-Literatur vorgeherrscht. Ich meine natürlich nicht den



Realismus in dem Sinne des hauptſächlichen Verweilens bei den niedrigſten Inſtinkten der Menſchen, wie er von einigen franzöſiſchen Schriftſtellern mißverſtanden wurde, ſondern in dem Sinne der Behandlung ſowohl der hohen wie der niedrigen Äußerungen der menſchlichen Natur in einer Weiſe, die der Wirklichkeit entſpricht. Außerdem iſt die Einfachheit dieſer Novellen, ſowohl bezüglich der Fabel wie in der Art, in der die Fabel behandelt wird, einfach wundervoll, und in dieſer Beziehung haben ſie die Linien vorgezeichnet, der die ruſſiſche Novelle ſeither gefolgt iſt. Die Novellen von Lermontoff, Herzen („Wer iſt ſchuld?"), Turgenjeff und Tolſtoi ſtammen, wenn ich ſo ſagen darf, in einer viel direkteren Linie von Puſchkins als von Gogols Novellen.

Lermontoff ſchrieb auch eine Novelle in Proſa „Der Held unſerer Zeit", deren Hauptfigur, Petſchorin, bis zu einem gewiſſen Grade ein wirklicher Repräſentant eines Teiles der gebildeten Geſellſchaft in jenen Jahren der romantiſchen Richtung war. Einige Kritiker ſahen in der Novelle ein Bild des Autors ſelbſt und ſeiner Bekannten; aber wie Lermontoff in ſeiner Vorrede zur zweiten Ausgabe der Novelle ſchrieb, iſt „der Held unſerer Zeit" in der Tat ein Porträt, aber nicht das eines einzelnen Mannes. Er iſt das Porträt der Laſter unſerer Generation —" Das Buch will „die Krankheit, an der unſere Generation leidet", zeigen.

Petſchorin iſt ein äußerſt fähiger, kühner, unternehmender Mann, der ſeine Umgebung mit kalter Verachtung betrachtet. Er iſt zweifellos ein höherer Typus, höher als Puſchkins Onegin; aber er iſt vor allem ein Egoiſt, der für ſeine größeren Fähigkeiten keine beſſere Verwendung findet, als alle Arten wahnſinniger Abenteuer, die immer mit Liebesaffären zu tun haben. Er verliebt ſich in ein cirkaſſiſches Mädchen, das er bei einer Feſtlichkeit ſieht. Das Mädchen iſt ebenfalls von der Schönheit und dem düſteren Ausſehen des Ruſſen hingeriſſen. Sie zu heiraten, kommt offenſichtlich nicht in Frage, weil ihre mohammedaniſchen



Verwandten sie niemals einem Russen geben würden. Petschorin entführt sie daher mit Hilfe ihres Bruders, und das Mädchen wird in eine russische Festung gebracht, wo Petschorin Offizier ist. Mehrere Wochen hindurch weint sie nur und spricht kein Wort zu dem Russen, aber nach und nach fängt sie an, Liebe für ihn zu empfinden. Das ist der Anfang der Tragödie. Petschorin hat bald genug von der cirkassischen Schönen, er vernachlässigt sie mehr und mehr und findet mehr Freude an Jagdzügen, und während eines derselben wird sie von dem Cirkassier, der sie liebt, zu entführen gesucht, und als er sieht, daß er nicht mit ihr entkommen kann, von ihm erstochen. Für Petschorin ist diese Lösung fast willkommen.

Einige Jahre später erscheint derselbe Petschorin inmitten der russischen Gesellschaft in einem der kaukasischen Badeplätze. Dort trifft er mit der Prinzessin Marie zusammen, der ein junger Mann — Gruschnitzky — den Hof macht. Er ist eine Art kaukasischer Karikatur Byrons, der sich in den Mantel der menschlichen Verachtung hüllt, aber in Wirklichkeit ein sehr flacher Mensch ist. Petschorin, der sich aus der Prinzessin sehr wenig macht, findet trotzdem eine Art bösartigen Vergnügens darin, Gruschnitzky in ihren Augen lächerlich zu machen und wendet all seinen Witz an, um das Mädchen zu erobern. Nachdem das geschehen, verliert er alles Interesse an ihr. Er macht sich über Gruschnitzky lustig, und als der junge Mann ihn zum Duell herausfordert, tötet er ihn. Das war der Held der Zeit, und es muß zugegeben werden, daß er keine Karikatur war. In einer Gesellschaft, die sich um den Lebensunterhalt nicht zu kümmern brauchte — (es war natürlich in den Zeiten der Leibeigenschaft unter Nikolaus I. —) zu einer Zeit, als es kein politisches Leben im Lande gab, konnte ein Mann von größeren Fähigkeiten oft keine andere Verwendung für diese Fähigkeiten finden, als in Abenteuern, ähnlich denen Petschorins.

Es versteht sich von selbst, daß die Novelle wundervoll ge=

schrieben, und daß sie voll lebendiger Schilderungen der kaukasischen „Gesellschaft“ ist, daß die Charaktere glänzend gezeichnet sind, und daß einige von ihnen, wie der alte Hauptmann Maxim Maximitsch, lebende Beispiele einiger der besten Menschentypen geblieben sind. Durch diese Eigenschaften wurde „Der Held unserer Zeit“, wie Eugen Onegin, ein Muster für eine ganze Reihe späterer Novellen.

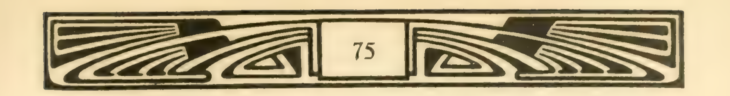
Andere Dichter und Novellisten derselben Zeit. Kryloff.

Der Fabeldichter Kryloff (1768 bis 1844) ist vielleicht der russische Schriftsteller, der im Auslande am besten bekannt ist. Englische Leser kennen ihn durch das ausgezeichnete Werk und die Übersetzung eines so großen Kenners der russischen Literatur und Sprache wie es Ralston war, und wenig kann dem hinzugefügt werden, was Ralston schon von diesem außerordentlich originalen Schriftsteller gesagt hat.

Er steht an der Grenzscheide zweier Jahrhunderte und spiegelt das Ende des einen und den Anfang des anderen wieder. Bis zum Jahre 1807 schrieb er Lustspiele, die noch mehr als die anderen Lustspiele aus jener Zeit bloße Nachahmungen französischer Vorbilder waren. Erst in den Jahren 1807 bis 1809 fand er seinen wahren Beruf heraus und begann Fabeln zu schreiben, auf welchem Gebiete er den ersten Rang, und zwar nicht nur in Rußland, sondern unter den Fabeldichtern aller modernen Literaturen einnahm. Viele seiner Fabeln – und jedenfalls die bestbekannten – sind Übersetzungen nach La Fontaine, und doch sind sie völlig originale Schöpfungen. La Fontaines Tiere sind akademisch gebildete, französische Edelleute, und selbst die Bauern seiner Fabeln kommen von Versailles. Bei Kryloff gibt es nichts derart. Jedes Tier seiner Fabeln ist ein Charakter und wundervoll lebenstreu. Ja, sogar der Tonfall der Verse wechselt und bekommt einen eigenen Cha=

rakter jedesmal, wenn ein neues Tier vorgeführt wird — der schwerfällige Einfaltspinsel, der Bär, oder der feine, schlaue Fuchs oder der vielgewandte Affe. Kryloff kannte jeden von ihnen genau; er kannte jede ihrer Bewegungen, und vor allem hatte er lange in seinem eigenen Selbst die humoristischen Seiten jedes dieser Waldbewohner und Gefährten des Menschen beobachtet und sich an ihnen gefreut, bevor er es unternahm, sie in seinen Fabeln vorzuführen. Dieses ist der Grund, weshalb Kryloff als der größte Fabeldichter nicht nur Rußlands — wo er einen nicht zu verachtenden Rivalen in Dmitrieff (1760 bis 1837) hatte — sondern aller Nationen der modernen Zeit angesehen werden kann. Es ist wahr, daß keine Tiefe und keine schneidende Ironie in Kryloffs Fabeln zu finden sind, sondern nur eine gutmütige, leichte Ironie, die den Hauptwesenszug seiner Schwerfälligkeit, seines trägen Gebarens und seiner ruhigen Betrachtungsweise ausmachten. Aber ist das nicht das eigentliche Gebiet der Fabel, die doch nicht mit der Satire zu verwechseln ist?

Gleichzeitig gibt es keinen Schriftsteller, der das wahre Wesen der russischen Sprache, wie sie von den Männern und Frauen des Volkes gesprochen wird, sich besser zu eigen gemacht hätte als er. Zu einer Zeit, als die russischen Literaten zwischen dem eleganten, europäischen Stil Karamzins und dem schwerfälligen halbslavonischen Stil der alten nationalen Schule schwankten, hatte Kryloff schon in seinen allerersten Fabeln, die im Jahre 1807 geschrieben wurden, einen Stil ausgearbeitet, der sich sofort eine einzigartige Stellung in der russischen Literatur verschaffte, und der nicht einmal von solchen Meistern der populären russischen Sprache wie Ostrowsky und einigen der Volksschriftsteller aus späterer Zeit übertroffen worden ist. In der Kürze, Ausdrucksfähigkeit und treuen Anlehnung an den wahren Geist des volkstümlich gesprochenen Russisch ist ihm niemand an die Seite zu stellen.

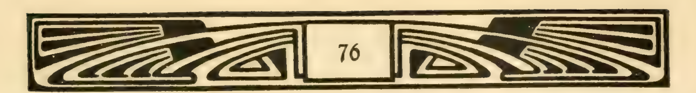


Die weniger bedeutenden Schriftsteller.

Einige weniger bedeutende Schriftsteller, Zeitgenossen Puschkins und Lermontoffs, und zum Teil ihre persönlichen Freunde, sind hier ebenfalls zu erwähnen. Der Einfluß Puschkins war so groß, daß er unbedingt eine Schule von Schriftstellern ins Leben rufen mußte, die versuchten, in seinen Spuren zu wandeln. Keiner von ihnen hat eine solche Höhe erreicht, daß er beanspruchen könnte, als Schriftsteller ersten Ranges betrachtet zu werden, aber jeder von ihnen hat, in der einen oder anderen Weise, zur Entwickelung der russischen Dichtung beigetragen; jeder von ihnen hat seinen humanisierenden und veredelnden Einfluß ausgeübt.

Kozloff (1779 bis 1840) hat in seinen Dichtungen die außerordentlich traurigen Schicksale seines Lebens wiedergegeben. Im Alter von ungefähr vierzig Jahren wurde er an beiden Beinen gelähmt und verlor bald darauf das Augenlicht; aber seine poetische Begabung blieb ihm, und er diktierte seiner Tochter einige der traurigsten Elegien, die die russische Literatur besitzt, wie auch eine große Anzahl unserer vollendetsten Übersetzungen. Sein „Mönch" rührte jeden Leser zu Tränen, und Puschkin erkannte sofort die Gewalt dieser Dichtung an. Mit einem wundervollen Gedächtnis begabt, — er kannte den ganzen Byron, alle Gedichte Walter Scotts, den ganzen Racine, Tasso und Dante auswendig — machte Kozloff, gleich Schukowsky, mit dem er viel gemeinsam hatte, eine große Anzahl von Übersetzungen aus verschiedenen Sprachen, besonders von den englischen Idealisten, und einige seiner Übersetzungen aus dem Polnischen, wie „Die Sonnetten aus der Krim" von Mickiewicz, sind wirkliche Kunstwerke.

Delwig (1798 bis 1831) war ein persönlicher Freund Puschkins, dessen Kamerad er auf dem Lyceum gewesen war. Er repräsentierte in der russischen Literatur die Richtung, die die alten griechischen Formen der Dichtung wieder beleben wollte, aber



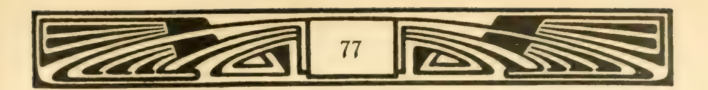
glücklicherweise versuchte er gleichzeitig im Stil des russischen Volksliedes zu schreiben, und diese Seite seiner Lyrik trug besonders dazu bei, ihn zu einem Lieblingsdichter seiner Zeit zu machen. Einige seiner Romanzen sind bis heute populär geblieben.

Baratynsky (1800 bis 1844) war gleichfalls ein Dichter aus demselben Freundeskreise. Unter dem Einfluß der wilden Natur Finnlands, wo er mehrere Jahre in der Verbannung zugebracht hatte, wurde er ein romantischer Dichter voller Liebe für die Natur, voller Melancholie und voll tiefen Interesses für philosophische Fragen, auf die er keine Antwort finden konnte. Ihm fehlte dabei eine definitive Lebensauffassung, aber was er schrieb, war in eine schöne Form und in sehr ausdrucksreiche, elegante Verse gekleidet.

Yasykoff (1803 bis 1846) gehört dem gleichen Kreise an. Er war intim befreundet mit Puschkin, der seine Verse sehr liebte. Es muß jedoch gesagt werden, daß die Dichtung Yasykoffs hauptsächlich einen historischen Einfluß im Sinne der Vervollkommnung der poetischen Ausdrucksformen hatte. Unglücklicherweise hatte er gegen fast fortwährende Krankheit anzukämpfen, und er starb zu einer Zeit, als er die volle Entwickelung seines Talentes erreicht hatte.

Wenewitinoff (1805 bis 1822) starb in einem noch viel jüngeren Alter; aber es ist keine Übertreibung, wenn man sagt, daß er ein großer Dichter zu werden versprach, und daß er mit derselben Tiefe philosophischer Auffassung begabt war wie Goethe und fähig gewesen wäre, dieselbe Schönheit der Form zu erreichen. Die wenigen Verse, die er im letzten Jahre seines Lebens schrieb, verrieten die plötzlich erlangte Reife eines großen poetischen Talentes und können mit den Versen der größten Dichter verglichen werden.

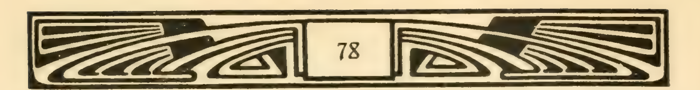
Fürst Alexander Odoewsky (1803 bis 1839) und Poleschajeff (1806 bis 1838) sind zwei andere Dichter, die in jungen



Jahren starben, und deren Leben durch politische Verfolgungen gänzlich gebrochen wurde. Odoewsky war ein Freund der Dekabristen. Nach dem 14. Dezember 1825 wurde er gefangen genommen, nach der Peterpaul-Festung gebracht und zur Zwangsarbeit in Sibirien verurteilt, von der er erst zwölf Jahre später befreit wurde, um als Soldat nach dem Kaukasus geschickt zu werden. Dort wurde er ein Freund Lermontoffs, der eine seiner besten Elegien auf Odoewskys Tod schrieb. Odoewskys Gedichte (während er lebte, wurden sie im Ausland nicht gedruckt) ermangeln der Glätte; aber er war ein echter Dichter und dabei ein Patriot, wie man aus seinem „Traum des Dichters" und seiner historischen Dichtung „Wasilko" ersehen kann.

Das Schicksal Poleschajeffs war noch dramatischer. Zwanzig Jahre alt – ein hervorragender Student der Moskauer Universität – schrieb er ein autobiographisches Gedicht „Saschka", voller Anspielungen auf die Mißstände der Autokratie und erfüllt von freiheitlichen Tendenzen. Das Gedicht wurde Nikolaus I. gezeigt, der den jungen Dichter als Soldat in ein Regiment stecken ließ. Die Dienstzeit war damals fünfundzwanzig Jahre und Poleschajeff sah nicht die entfernteste Möglichkeit einer Befreiung. Ja, noch mehr: wegen einer unerlaubten Abwesenheit von seinem Regiment – er war nach Moskau gegangen, um dem Zaren ein Gnadengesuch zu überreichen – wurde er zu tausend Stockprügeln verurteilt und entging dieser Strafe nur durch einen glücklichen Zufall. Er unterlag seinem Schicksal nicht und selbst in den schrecklichen Kasernen jener Zeit blieb er, was er war: ein Schüler Byrons, Lamartines und Macphersons. Ungebrochen protestierte er gegen die Tyrannei, in Versen, die mit Tränen und Blut geschrieben waren. Als er in einem Militärhospital schwindsüchtig im Sterben lag, wurde er von Nikolaus I. begnadigt. Und sogar seine Beförderung zum Offizier traf ein, als er schon tot war.

Ein ähnliches Schicksal hatte der klein-russische Dichter



Schewtschenko (1814 bis 1861), der als Strafe für seine Gedichte im Jahre 1847 als gemeiner Soldat in ein Bataillon gesteckt wurde. Seine epischen Gedichte vom Leben der freien Kosaken in der alten Zeit, herzzerreißende Gedichte vom Leben der Leibeigenen, sowie seine Lyrik — alles in klein-russischer Sprache und durchaus volkstümlich in Form und Inhalt — gehören zu den besten Proben der Dichtkunst aller Nationen.

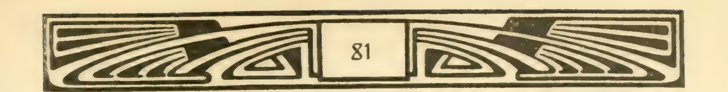
Von Prosa-Dichtern derselben Zeit können nur einige in diesem Buche erwähnt werden, und auch diese nur in wenigen Zeilen. Alexander Bestuscheff (1797 bis 1837), der unter dem Pseudonym Marlinsky schrieb — einer der „Dekabristen", der nach Sibirien verbannt und später nach dem Kaukasus geschickt wurde — war der Autor sehr weit verbreiteter Novellen. Wie Puschkin und Lermontoff stand er unter dem Einfluß Byrons und beschrieb „titanische Leidenschaften" in Byrons Stil, sowie merkwürdige Abenteuer im Stil der französischen Novellisten der romantischen Schule; aber er verdient gleichzeitig Erwähnung als der erste, der Novellen aus dem russischen Leben schrieb, in denen soziale Interessen diskutiert wurden.

Andere beliebte Novellisten derselben Zeit waren: Zagoskin (1789 bis 1852), der Autor von außerordentlich viel gelesenen historischen Novellen, „Jury Miloslawsky", „Roslawleff" u. s. w., alle in einem sentimental-patriotischen Stil gehalten; Narjeschny (1780 bis 1825), den einige russische Kritiker als einen Vorläufer Gogols betrachteten, weil er schon in dem realistischen Genre schrieb, und wie Gogol die dunklen Seiten des russischen Lebens behandelte, und endlich Laschechnikoff (1791 bis 1868), der Autor einer Anzahl historischer Novellen aus dem russischen Leben, die sehr viel gelesen wurden.

III. Teil.

Gogol.





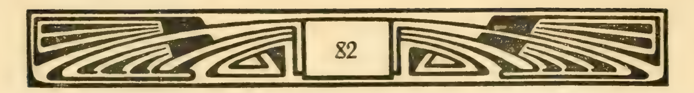
Kapitel III.

Gogol.

Klein=Rußland — »Abende auf einer Farm bei Dikanka« und »Mirgorod« — Dorfleben und Humor — »Wie Iwan Iwanowitsch sich mit Iwan Nikiforytsch zankte« — historische Novelle »Taras Bulba« — »Der Mantel« — Drama »Der Revisor« — Sein Einfluß — »Tote Seelen«, hauptsächliche Typen — Der Realismus in der russischen Novelle.

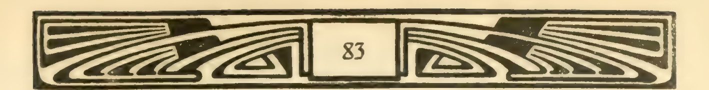


Mit Gogol beginnt eine neue Periode der russischen Literatur, die von den russischen Literaturkritikern die Gogol=Periode genannt wird, und die bis zum heutigen Tage dauert. Gogol war kein Großrusse. Er wurde im Jahre 1809 in einer kleinrussischen oder ukrainischen Edelmannsfamilie geboren. Sein Vater hatte bereits einiges literarisches Talent gezeigt und ein paar Komödien in kleinrussischer Sprache geschrieben, aber Gogol verlor ihn in früher Jugend. Der Knabe wurde in einer kleinen Provinzstadt erzogen, die er jedoch sehr jung verließ, und schon im Alter von neunzehn Jahren war er in St. Petersburg. Zu jener Zeit war es der Traum seines Lebens, Schauspieler zu werden. Aber der Direktor des Petersburger Kaiserlichen Theaters wollte ihn nicht aufnehmen, und Gogol hatte sich nach einem anderen Tätig=keitsgebiete umzusehen. Der Staatsdienst, in dem er eine unter=geordnete Stellung erlangt hatte, bot ihm nicht genügendes In=teresse, und er wandte sich bald der schriftstellerischen Laufbahn zu. Sein Erstlingswerk erschien im Jahre 1829 — kleine Novellen aus dem Dorfleben Kleinrußlands unter dem Titel: „Abende auf einer Farm bei Dikanka", denen bald darauf eine zweite Serie von Erzählungen unter dem Titel „Mirgorod" folgte. Sie brachten ihm sofort literarischen Ruhm ein und dienten ihm als Einführung in den Kreis Schukowskys und Puschkins. Die beiden Dichter



erkannten sofort Gogols Talent und nahmen ihn mit offenen Armen auf.

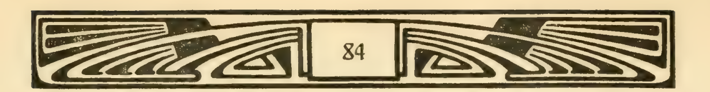
Kleinrußland unterscheidet sich bedeutend von den zentralen Gebieten des Reiches, d. h. von dem Lande um Moskau, das als Großrußland bekannt ist. Es ist mehr südlich gelegen, und alles Südliche hat immer eine gewisse Anziehungskraft für Leute aus dem Norden. Die Dörfer in Kleinrußland sind nicht in Straßen angelegt wie die in Großrußland, sondern die weißgestrichenen Häuser sind wie in Westeuropa in einzelne kleine Farmen zerstreut, deren jede von reizenden kleinen Gärten umgeben ist. Das angenehmere Klima, die warmen Nächte, die melodische Sprache, die Schönheit der Rasse, wahrscheinlich eine Mischung von südslavischem mit türkischem und polnischem Blut, die malerische Kleidung und die lyrischen Gesänge — alles das macht Kleinrußland besonders anziehend für die Großrussen. Überdies ist das Leben in den kleinrussischen Dörfern poetischer als in denen Großrußlands. Es besteht mehr Freiheit in den Beziehungen zwischen jungen Männern und jungen Mädchen, die zwanglos vor ihrer Heirat zusammenkommen. Die strenge Abschließung der Frauen, die von byzantinischen Gewohnheiten her Moskau aufgenötigt wurde, existiert nicht in Kleinrußland, wo der Einfluß Polens vorwog. Die Kleinrussen haben sich außerdem zahlreiche Traditionen und epische Gedichte und Lieder erhalten aus den Zeiten, da sie noch freie Kosaken waren und gegen die Polen im Norden und gegen die Türken im Süden fochten. Gewöhnt, die griechisch-orthodoxe Religion gegen diese beiden Völker zu verteidigen, hängen sie strikt der russischen Kirche an, und man findet in ihren Dörfern nicht die Leidenschaft für scholastische Diskussionen um den Buchstaben der heiligen Schrift, wie man ihr so oft in Großrußland unter den Nichtkonformisten begegnet. Ihre Religion hat durchwegs einen mehr poetischen Charakter.



Die kleinrussische Sprache ist sicher melodischer als die großrussische, und es besteht jetzt eine Bewegung von ziemlicher Bedeutung zugunsten ihrer literarischen Entwickelung; aber diese Entwickelung steht erst noch bevor, und Gogol tat sehr weise, indem er großrussisch schrieb — d. h. in der Sprache Schukowskys, Puschkins und Lermontoffs. Wir haben so in Gogol eine Art Verbindung beider Nationalitäten.

Es würde unmöglich sein, hier einen Begriff von dem Humor und Witz in Gogols Novellen aus dem kleinrussischen Leben zu geben, ohne ganze Seiten zu zitieren. Es ist das gutmütige Lachen eines jungen Mannes, der sich selbst der Lebensfülle freut und selbst über die komischen Situationen lacht, in die er seine Helden gebracht hat: den Dorfsänger, den reichen Bauern, die Dorfmatrone oder den Dorfschmied. Er ist ganz glücklich; keine dunkle Ahnung stört ihn in seiner Lebensfreude. Aber trotzdem werden diejenigen, die er schildert, nicht aus der Absicht des Dichters heraus komisch gestaltet, sondern Gogol bleibt immer der Wirklichkeit peinlich treu. Jeder Bauer, jeder Sänger ist dem wirklichen Leben entnommen, und Gogols lebenstreue Schilderung ist fast ethnographisch, ohne je aufzuhören poetisch zu sein. Alle abergläubischen Gebräuche im Dorfleben an einem Weihnachtsabend oder in einer Mittsommernacht, wo die Geister des Unheils und die Kobolde bis zum ersten Hahnenschrei ihr Wesen treiben, werden dem Leser vorgeführt, und zwar mit dem ganzen Witz, der dem Kleinrussen eigen ist. Erst später schlug Gogols komische Ader in das um, was als Humor bezeichnet werden kann, d. h. eine Art Kontrast zwischen der komischen Umgebung und der traurigen Lebensunterlage, ein Humor, der Puschkin von Gogols Schöpfungen sagen ließ, daß man hinter seinem Lachen die ungesehenen Tränen wahrnehmen kann.

Nicht alle kleinrussischen Erzählungen Gogols sind dem Leben der Bauern entnommen. Einige handeln auch von den oberen



Klassen der kleinen Städte, und eine von ihnen „Wie Iwan Iwanowitsch sich mit Iwan Nikiforytsch zankte“, ist eine der humoristischsten Erzählungen, die existieren. Iwan Iwanowitsch und Iwan Nikiforytsch waren zwei Nachbarn, die ausgezeichnet miteinander auskamen; aber die Notwendigkeit, daß sie eines Tages in Streit geraten mußten, geht schon aus den ersten Zeilen der Novelle hervor. Iwan Iwanowitsch war ein Mann von sehr feinem Benehmen. Niemals hätte er einem Bekannten seine Schnupftabaksdose angeboten, ohne zu sagen: „Darf ich mir erlauben, mein Herr, sie zu bitten, so freundlich zu sein, sich zu bedienen.“ Er war ein Mann von höchst pedantischen Gewohnheiten, und wenn er eine Melone gegessen hatte, so pflegte er die Körner in ein Stück Papier einzuwickeln und darauf zu schreiben: „Diese Melone wurde an dem und dem Tage gegessen,“ und wenn er einen Freund bei Tisch gehabt hatte, so fügte er hinzu „in Gegenwart des Herrn so und so.“ Bei alledem war er schließlich ein Geizhals, der die Bequemlichkeiten des Lebens sehr hoch einschätzte und keinen Wert darauf legte, sie mit anderen zu teilen. Sein Nachbar Iwan Nikiforytsch war das gerade Gegenteil. Er war sehr dick und schwerfällig und fluchte gern. An warmen Sommertagen pflegte er alle Kleider auszuziehen und in seinem Garten im Sonnenschein zu sitzen und sich den Rücken zu wärmen. Wenn er irgendwem seinen Schnupftabak anbot, pflegte er einfach seine Dose zu öffnen und zu sagen: „Bedienen sie sich.“ Er hielt nichts von den feinen Manieren seines Nachbarn und sagte immer laut, was er meinte. Es war unausbleiblich, daß zwei Leute von so verschiedenem Charakter, deren Höfe nur durch einen niedrigen Zaun getrennt waren, eines Tages Streit miteinander bekommen mußten, und so geschah es auch.

Eines Tages sah der dicke und rauhe Iwan Nikiforytsch, daß sein Freund ein altes, wertloses Gewehr besaß, und ihn ergriff der Wunsch, die Waffe zu besitzen. Er hatte nicht die geringste

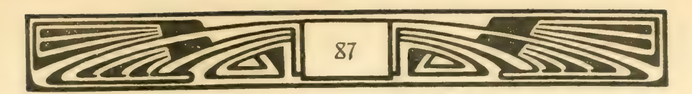
Verwendung für das Ding, aber um so mehr wollte er es haben, und diese Begierde führte zu einem Streit, der jahrelang dauerte. Iwan Iwanowitsch bemerkte seinem Nachbar vernünftigerweise, daß er keine Verwendung für ein Gewehr hätte. Der Nachbar, durch die Bemerkung verletzt, antwortete, daß es gerade das sei, was er brauche und bot Iwanowitsch an, wenn er Geld für sein Gewehr nicht akzeptieren wolle, ihm dafür ..... ein Schwein zu geben. Dies wiederum betrachtete Iwan Iwanowitsch für eine schreckliche Beleidigung. Wie konnte ein Gewehr, das ein Symbol der Jagd und des Adels ist, von einem Adligen gegen ein Schwein umgetauscht werden! Scharfe Worte folgten, und der beleidigte Nachbar nannte Iwan Iwanowitsch einen Gänserich.... Eine tötliche Feindschaft voll der komischsten Ereignisse war die Folge dieser unüberlegten Worte. Die beiderseitigen Freunde taten alles, um den Frieden wieder herzustellen, und eines Tages schienen ihre Anstrengungen von Erfolg gekrönt zu werden; die beiden Feinde waren zusammengebracht worden – beide von hinten von ihren Freunden gestoßen; Iwan Iwanowitsch hatte bereits die Hand in der Tasche, um seine Schnupftabaksdose herauszunehmen und sie seinem Feinde anzubieten, als der letztere die unglückliche Bemerkung machte: „Es ist doch nichts dabei, ein Gänserich genannt zu werden, und es war nicht nötig, sich deshalb beleidigt zu fühlen“ .... Alle Anstrengungen der Freunde waren durch diese unglückseligen Worte wieder zu nichte gemacht. Der alte Kampf wurde mit noch größerer Bitterkeit wieder aufgenommen als vorher, und wie das Tragische immer dem Komischen zu folgen pflegt: die beiden Feinde, die ihren Streit von einem Gericht zum anderen schleppten, wurden älter und ärmer, bis sie schließlich ganz ruiniert waren.



Taras Bulba — Der Mantel.

Die Perle von Gogols kleinrussischen Novellen ist eine historische Novelle, „Taras Bulba", die eine der interessantesten Perioden der kleinrussischen Geschichte — das fünfzehnte Jahrhundert — ins Leben zurückruft. Konstantinopel war in die Hände der Türken gefallen, und obwohl im Westen ein mächtiger polnisch-lithauischer Staat sich gebildet hatte, bedrohten die Türken trotzdem sowohl Ost- wie Mitteleuropa. Damals wurden die Kleinrussen die Verteidiger Rußlands und Europas. Sie lebten in freien Kosakengemeinden, über die die Polen anfingen, eine Lehnsherrschaft auszuüben. In Friedenszeiten trieben die Kosaken Ackerbau in den Steppen und fischten in den schönen Flüssen von Südwestrußland, wobei sie gelegentlich bis zum Schwarzen Meere vordrangen; aber jeder Einzelne war bewaffnet, und das ganze Land war in Regimenter eingeteilt. Sobald Alarm gegeben wurde, vereinigten sie sich, um einem Einfall der Türken oder einem Raubzug der Tartaren zu begegnen und kehrten zu ihrem Ackerbau und ihrer Fischerei zurück, sobald der Krieg vorüber war.

Die ganze Nation war also bereit, den Einfällen der Muselmanen zu begegnen; aber eine besondere Avantgarde bestand am unteren Lauf des Dniepr „jenseits der Stromschnellen" (Sa-porogami), und diese Ansiedler wurden bald berühmt unter dem Namen der „Sitscha." Allerlei Männer, darunter solche, die ihrem Herrn davongelaufen waren, Verbrecher und Abenteurer aller Art, konnten zur Sitscha kommen und dort bleiben, ohne daß irgend welche Fragen an sie gerichtet wurden, als die eine, ob sie zur Kirche gingen. „Gut, dann mache das Zeichen des Kreuzes", sagte der Hetman der Sitscha „und schließe dich irgend einer Abteilung an." Die Sitscha bestand aus ungefähr sechzig Abteilungen, die unabhängigen Republiken oder besser Schulen (Scholae) ähnlich waren, die sich um nichts kümmerten und gemeinsam lebten.



Keiner von ihnen hatte irgendwelches Eigentum, außer seinen Waffen. Frauen waren nicht zugelassen, und absolute Demokratie herrschte.

Der Held der Novelle ist ein alter Kosak, Taras Bulba, der viele Jahre in der Sitscha zugebracht, aber sich dann friedlich auf seiner Farm landeinwärts niedergelassen hatte. Seine beiden Söhne sind in der Akademie von Kiew erzogen worden und kehren nach einer mehrjährigen Abwesenheit nach Hause zurück. Ihr erstes Zusammentreffen mit dem Vater ist sehr charakteristisch. Als der Vater über ihre langen Kleider lachte, die sich für einen Kosaken nicht eignen, fordert ihn der ältere Sohn, Ostap, zu einem regelrechten Faustkampf heraus. Der Vater ist entzückt, und sie kämpfen miteinander, bis der alte Mann ganz außer Atem ausruft: „Bei Gott, das ist ein guter Fechter. Ein weiterer Beweis ist nicht nötig, er wird ein guter Kosak werden! – Nun, mein Sohn, sei willkommen und laß dich küssen.“ Schon am nächsten Tage nach ihrer Ankunft, ohne selbst die Mutter an ihrem Anblick sich freuen zu lassen, nimmt Taras seine Söhne zur Sitscha, die, wie es in jenen Zeiten häufig vorkam, bald darauf in den Krieg muß, um die Übergriffe zurückzuweisen, die sich die polnischen Grundbesitzer gegen die Kleinrussen erlaubt haben.

Das Leben der freien Kosaken in der Republik „jenseits der Stromschnellen“ und ihre Art der Kriegführung sind wundervoll beschrieben; aber von der damals herrschenden romantischen Richtung beeinflußt, läßt Gogol Taras' jüngeren Sohn sich während der Belagerung einer polnischen Stadt in eine edle polnische Dame verlieben und zum Feinde übergehen, während der Vater und der ältere Sohn ihren Kampf gegen die Polen fortsetzten. Der Krieg dauert etwa ein Jahr mit wechselndem Erfolge, bis zuletzt in einem der verzweifelten Ausfälle der belagerten Polen, Taras' jüngerer Sohn gefangen genommen wird, und der Vater selbst ihn für seinen Verrat tötet. Der ältere Sohn wird bald darauf von den Polen gefangen und nach Warschau gebracht, wo er auf

der Folter stirbt, während Taras nach Kleinrußland zurückkehrt, eine furchtbare Armee sammelt und einen der Einfälle nach Polen macht, die die Geschichte beider Länder zwei Jahrhunderte lang füllte. Selbst gefangen genommen, stirbt Taras am Marterpfahl mit einer Todesverachtung, die für diese starke, kampfesfreudige Natur charakteristisch war. – Das ist in kurzem das Thema der Novelle, die voll wundervoller einzelner Szenen ist.

Vom Gesichtspunkt moderner Anforderungen aus würde Taras Bulba uns sicherlich nicht befriedigen. Der Einfluß der romantischen Schule ist zu stark fühlbar. Der jüngere Sohn des Taras ist kein Mensch von Fleisch und Blut, und auch die polnische Dame ist nur erfunden, um den Anforderungen einer Novelle zu entsprechen, und läßt erkennen, daß Gogol niemals einer Frau dieser Art begegnet ist. Dagegen sind der alte Kosak und sein Sohn, und auch das ganze Treiben im Kosakenlager außerordentlich echt. Es kommt ein Bild wirklichen Lebens zur Anschauung. Der Leser wird von Mitgefühl für den alten Taras erfüllt, während der Ethnograph von der Empfindung beherrscht ist, daß er eine wundervolle Vereinigung eines ethnographischen Dokumentes von höchstem Werte mit der poetischen Wiedergabe einer vergangenen und höchst interessanten Epoche vor sich hat.

Den kleinrussischen Novellen folgten einige, die aus dem großrussischen Leben, hauptsächlich dem St. Petersburgs, entnommen waren, und zwei von ihnen, „Die Memoiren eines Wahnsinnigen" und „Der Mantel", verdienen besondere Erwähnung. Die Psychologie des Wahnsinnigen ist glänzend gezeichnet. Was „Den Mantel" betrifft, so ist dies die Novelle, in der Gogols Lachen, das „ungesehene Tränen" verbirgt, sich am besten zeigt. Das arme Leben eines kleinen Beamten, der mit einem Gefühl des Schauderns entdeckt, daß sein alter Mantel so abgetragen ist, daß er keine weitere Reparatur aushalten kann, sein Zögern, bevor er wagt,

mit einem Schneider von einem neuen Mantel zu sprechen, seine nervöse Aufregung an dem Tage, an dem er fertig sein, und er ihn zum ersten Male anprobieren soll, und schließlich seine Verzweiflung inmitten der allgemeinen Gleichgültigkeit, als Diebe ihm seinen neuen Mantel gestohlen hatten – jede Zeile dieses Werkes trägt den Stempel eines der größten Künstler. Es genügt, zu sagen, daß diese Novelle bei ihrem Erscheinen einen solchen Eindruck hervorrief – und ihn noch heute hervorruft –, daß seit Gogols Zeit von russischen Novellisten oft gesagt wird, sie hätten den „Mantel“ nochmals geschrieben.

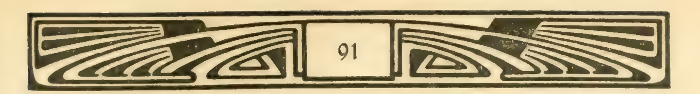
Der Revisor.

Gogols Prosa-Komödie, „Der Revisor“, ist ihrerseits ein Ausgangspunkt für das russische Drama geworden – ein Muster, das jeder dramatische Schriftsteller nach Gogol sich immer vor Augen gehalten hat. Einen „Revisor“ nennt man im Russischen einen höheren Beamten, der vom Ministerium nach einer Provinzstadt geschickt wird, um die Verhältnisse der örtlichen Verwaltung zu prüfen – eine Art Generalinspektor. Die Komödie spielt in einer kleinen Stadt, von wo man „drei Jahre im Galopp reiten und doch nirgends hinkommen kann.“ Der kleine Ort soll – wie wir beim Aufgehen des Vorhanges erfahren – von einem Revisor besucht werden. Das Oberhaupt der Ortspolizei (in jenen Zeiten gleichzeitig das Oberhaupt der Stadt) – der Gorodnitschy, hat die Hauptbeamten der Stadt zusammenberufen, um ihnen eine wichtige Neuigkeit mitzuteilen. Er hat in der letzten Nacht einen bösen Traum gehabt: zwei Ratten waren gekommen, hatten geschnüffelt und waren wieder weggegangen. Etwas muß an diesem Traum sein, und so ist es auch: gerade heute Morgen hat er von einem Freunde in St. Petersburg einen Brief bekommen, in dem ihm mitgeteilt wird, daß ein Revisor käme und, was noch schlimmer ist, er käme inkognito! Nun empfiehlt der ehrenwerte Gouverneur



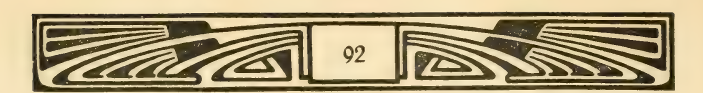
seinen Beamten, ihre verschiedenen Bureaux einigermaßen in Ordnung zu bringen. Die Kranken im Hospital gehen in einer Wäsche herum, die so schmutzig ist, daß man sie für Schornsteinfeger halten könnte. Der Gerichtspräsident, der ein leidenschaftlicher Jäger ist, hat seine Jagdsachen im Gerichtshof herumhängen, und seine Untergebenen haben aus dem Vorzimmer einen Geflügelhof gemacht. Kurz, alles muß in Ordnung gebracht werden. Der Gouverneur fühlt sich sehr ungemütlich. Bis zum heutigen Tage hat er den Kaufleuten alle möglichen Tribute auferlegt, er hat das Geld, das für einen Kirchenbau bestimmt war, in die Tasche gesteckt, und vor vierzehn Tagen hat er die Frau eines Unteroffiziers auspeitschen lassen, wozu er kein Recht hatte; und nun kommt da auf einmal der Revisor! Er bittet den Postmeister, die Briefe, die von der Stadt nach Petersburg geschickt werden, „ein wenig zu öffnen", und wenn er darin Berichte über städtische Angelegenheiten finden sollte, sie zurückzuhalten. Der Postmeister, der sich viel mit dem Studium des menschlichen Charakters befaßt, hat schon immer, auch ohne diesen Rat, dem interessanten Zeitvertreib, die Briefe zu lesen, gefröhnt und ist von dem Vorschlag des Gouverneurs entzückt.

Gerade in diesem Moment kommen Peter Iwanitsch Dobtschinsky und Peter Iwanitsch Bobtschinsky herein. Jeder kennt sie — sie spielen die Rolle des Klatschblattes. Sie gehen den ganzen Tag in der Stadt herum, und sobald sie etwas Interessantes erfahren haben, machen sie sich daran, die Nachricht zu verbreiten, unterbrechen sich gegenseitig in der Erzählung und eilen schleunigst anderswohin, um jeder als der erste die Neuigkeit noch Anderen mitteilen zu können. Sie sind im einzigen Gasthaus des Städtchens gewesen und haben dort eine sehr verdächtige Person gesehen: einen jungen Mann, „der, wissen Sie, etwas so ungewöhnliches im Gesichte hat." Er hält sich dort seit vierzehn Tagen auf, bezahlt niemals einen Pfennig und reist auch nicht weiter. „Was kann er so



lange in einer Stadt, wie die unsrige, zu tun haben?" Und dann, als sie frühstückten, kam er an ihnen vorbei und sah so neugierig auf ihre Teller — wer mag er sein? Offenbar, folgerte der Gorodnitschy und alle Anwesenden, muß er der Revisor sein, der sich dort inkognito aufhält .... Eine allgemeine Verwirrung ist das Resultat dieses Verdachtes. Der Gouverneur macht sich sofort nach der Schenke auf, um die nötigen Nachforschungen vorzunehmen. Die Frauen befinden sich in einer furchtbaren Aufregung.

Der Fremde ist einfach ein junger Mann, der auf die Reise ging, um seinen Vater zu besuchen. Auf irgend einer Poststation kam er mit einem Hauptmann zusammen — einem großen Kartenspieler — und er verlor alles, was er in den Taschen hatte. Nun kann er nicht weiterreisen und kann auch nicht den Wirt bezahlen, der ihm keine weiteren Mahlzeiten mehr kreditieren will. Der junge Mann ist furchtbar hungrig — kein Wunder, daß er so neugierig auf die Teller der beiden Herren sah, und er versucht alle möglichen Tricks, um den Wirt zu veranlassen, ihm etwas zu essen zu geben. Gerade als er an einem steinharten Kotelette kaut, kommt der Gorodnitschy herein, und es folgt eine höchst komische Szene, da der junge Mann glaubt, daß ihn der Gouverneur verhaften will, während letzterer meint, daß er mit dem Revisor spricht, der sich nicht zu erkennen geben will. Der Gorodnitschy bietet dem jungen Manne an, ihn an einem bequemeren Ort unterzubringen. „Nein, ich danke, ich habe keine Absicht ins Gefängnis zu gehen", antwortet der junge Mann scharf .... Aber der Gouverneur bringt den vermeintlichen Revisor nach seinem eigenen Hause, und nun beginnt für den Abenteurer ein gutes Leben. Alle Beamten erscheinen nacheinander, um sich ihm vorzustellen, und jeder Einzelne ist glücklich, ihm ein paar hundert Rubel oder mehr als „Geschenk" geben zu dürfen. Die Kaufleute kommen, um ihn um Schutz gegen den Gouverneur zu

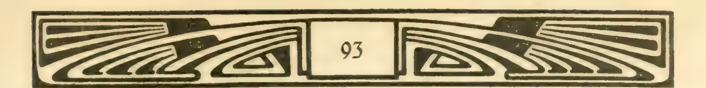


bitten; die Witwe, die ausgepeitscht worden war, bringt ihre Beschwerde vor u. s. w. . . . In der Zwischenzeit beginnt der junge Mann eine Liebelei sowohl mit der Frau wie mit der Tochter des Gouverneurs, und schließlich, als er in einem sehr pathetischen Moment ertappt wurde, als er zu Füßen der Tochter kniete, macht er ihr ohne weitere Bedenken einen Heiratsantrag. Aber nachdem er so weit gekommen war, beeilt er sich, da er jetzt mit Geld versehen ist, die Stadt zu verlassen, indem er vorgibt, daß er einen Onkel aufzusuchen hätte und in ein paar Tagen zurück sein würde.

Das Entzücken des Gorodnitschy kann man sich leicht denken. Seine Exzellenz, der Revisor, wird seine Tochter heiraten! Er und seine Frau machen schon alle möglichen Pläne. Sie werden nach Petersburg übersiedeln. Der Gorodnitschy wird bald General werden, und man soll sehen, wie er die anderen Gorodnitschys behandeln wird! . . . Die freudige Nachricht verbreitet sich in der Stadt, und alle Beamten, wie die bessere Gesellschaft der Stadt beeilen sich, dem alten Herrn ihre Glückwünsche darzubringen. Eine große Menge Menschen sind in seinem Hause — da plötzlich kommt der Postmeister herein. Er hat den Rat des Gouverneurs befolgt und hat einen Brief geöffnet, den der vermeintliche Revisor an jemand in St. Petersburg geschrieben hat. Den Brief bringt er mit. Der junge Mann ist überhaupt kein Inspektor und hier ist, was er einem seiner Freunde über seine Abenteuer in der Provinzstadt schreibt.*)

Postmeister (lesend). „Ich beeile mich, dir mitzuteilen, mein lieber Trapitschkin, was für wunderbare Geschichten mir hier passieren. Unterwegs wurde ich von einem Infanteriehauptmann förmlich gesiebt und gebeutelt — so geschickt, daß der Hotelwirt mich schon wegen meiner mangelnden Gelder einsperren lassen wollte, — als plötzlich die ganze Stadt mich wegen meines modernen Kostüms und meiner Petersburger Physiognomie für einen fahrenden Revisor hält! Die Sache ist bereits soweit gediehen, daß ich jetzt im Hause des Gouverneurs logiere; man sorgt für mich wie für ein neugeborenes Kind, ich mache Mutter und Tochter auf Leben und

*) Nach der deutschen Ausgabe des Verlages Philipp Reclam jun.



Tod den Hof, — nur bin ich noch nicht ganz mit mir im Klaren, für welche ich mich entscheiden soll. Ich glaube jedoch, ich werde Mamachen den Vorzug geben, denn, wie mir scheint, ist sie sofort zu allem bereit. Erinnerst du dich noch, welches Unglück wir hatten, als wir einmal auf Pump dinierten, und wie mich einmal ein Konditor, weil ich einige Pasteten auf Regimentsunkosten verspeist hatte, beim Kragen packte? Aber diesmal hat sich das Blättchen ganz anders gewendet! Alle bewerben sich um die Ehre, mir so viel Geld zu borgen, als ich nur haben will. Es sind originelle Käuze, — du würdest dich halbtot lachen, wenn du hier wärst ... Ich weiß, du lieferst zuweilen Beiträge für Zeitungen. Dir zu Nutz und Frommen will ich daher einige Bilderchen zu Papier bringen. Da ist zunächst der Gouverneur — dumm wie ein Esel ...“

Gouverneur. Unmöglich, unmöglich! Das steht da nicht!

Postmeister (ihm den Brief zeigend). Da, lesen Sie selbst.

Gouverneur (lesend). „Dumm wie ein Esel ...“ Es ist unmöglich! Das haben Sie selbst geschrieben!

Postmeister. Wie, ich sollte so was schreiben können!

Hospitalverwalter. Lesen Sie!

Schulrektor. Lesen Sie weiter!

Postmeister (fährt fort zu lesen). „Der Gouverneur — dumm wie ein Esel ...“

Gouverneur. Hol' ihn der Teufel! Muß er das nochmal lesen! Wer hat Ihnen denn gesagt, den Passus zu wiederholen!

Postmeister (fährt fort zu lesen). Hm ... hm ... hm ... Also ... „Esel. Der Postmeister ist ebenfalls ein drolliger Kauz ...“ (Hält inne.) Hm, er drückt sich etwas unpassend über mich aus ...

Dobtschinski. Tut nichts, lesen Sie nur!

Postmeister. Hm, wozu denn?

Gouverneur. Hol' mich der Teufel, wenn man liest, so liest man! Lesen Sie alles!

Hospitalverwalter (den Brief nehmend). Erlauben Sie mir den Rest vorzulesen. (Setzt seine Brille auf und liest.) „Der Postmeister gleicht unserm Bureaubedienten Michejeff wie ein Tropfen Wasser dem andern. Auch er sieht mir ganz aus wie ein schnapstrinkender Spitzbube ...“

Postmeister (zu den Zuschauern). Das ist ein Lümmel, der verdiente, daß man ihn durchpeitschte! ... Kommt nichts mehr?

Hospitalverwalter (weiter lesend). „Der Hospi—tal—ver—wal—ter ...“ Hm ... hm ... hm ... (Stockt.)

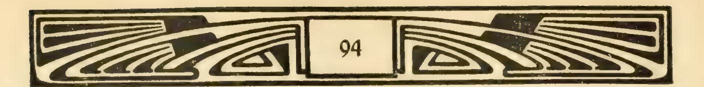
Korobkin. Warum halten Sie denn inne?

Hospitalverwalter. Die Schrift ... ist etwas unleserlich ... übrigens sieht man, daß er ein schlechtes Subjekt ist.

Korobkin. Dann geben Sie mir den Brief. Ich glaube, meine Augen sind etwas besser als die Ihren. (Will den Brief nehmen.)

Hospitalverwalter (den Brief festhaltend). Lassen Sie ... man kann diesen Passus ja überschlagen ... das Folgende ist leichter zu entziffern.

Korobkin. Nein, erlauben Sie ... ich werde die Stelle schon enträtseln.



Hospitalverwalter. Auch ich verstehe zu lesen, — etwas weiter ist alles ganz deutlich geschrieben.

Postmeister. Nein, lesen Sie alles! Auch das Vorhergehende ist ganz gelesen worden.

Sämtliche Gäste. Geben Sie den Brief Korobkin! . . . Korobkin, lesen Sie weiter!

Hospitalverwalter. Na, meinetwegen! (Gibt den Brief ab.) Erlauben Sie . . . hier . . . (Legt den Finger auf eine Zeile.) Hier geht's weiter. (Die Gäste nähern sich ihm.)

Postmeister. Lesen Sie, lesen Sie! Zum Henker, lesen Sie alles!

Korobkin (lesend). „Der Hospitalverwalter Semljanika ist ein Schwein mit einem Barett auf dem Kopfe . . .“

Hospitalverwalter (zu den Zuschauern). Das soll geistreich sein! Was heißt denn das: ein Schwein mit einem Barett auf dem Kopfe! Wo hat man je ein Schwein mit einem Barett gesehen!

Korobkin (weiter lesend). „Der Schulrektor verbreitet einen pestartigen Knoblauchgeruch . . .“

Schulrektor (zu den Zuschauern). Mein Gott, ich habe nie in meinem Leben Knoblauch in den Mund genommen!

Kreisrichter (bei Seite). Gott sei Dank, mich hat er vergessen!

Korobkin (weiter lesend). „Der Kreisrichter . . .“

Kreisrichter (bei Seite). Ha, jetzt komm' ich dran! (Laut.) Meine Herren, der Brief scheint mir denn doch ein wenig sehr lang zu sein, und ich bin der unmaßgeblichen Ansicht, es sei doch etwas langweilig, all diese Albernheiten anzuhören . . .

Schulrektor. Das finde ich nicht.

Postmeister. I was, langweilig, lesen Sie nur.

Hospitalverwalter. Im Gegenteil, es ist sogar . . .

Korobkin (fortfahrend). „Der Kreisrichter Lapkin-Tapkin ist im höchsten Grade mauvais ton . . .“ (Inne haltend.) Das muß französisch sein . . .

Kreisrichter. Und der Teufel mag wissen, was es bedeutet! Man muß noch froh sein, wenn's nur Halunke oder Spitzbube heißt. Aber vielleicht bedeutet es noch weit Schlimmeres!

Kurz, der Brief bringt eine große Aufregung hervor. Die Freunde des Gouverneurs freuen sich, ihn und seine Familie in einer derartigen Verlegenheit zu sehen, jeder macht dem anderen Vorwürfe, und schließlich fallen sie über die beiden Herren Bobtschinsky und Dobtschinsky her, als plötzlich ein Polizeisoldat hereintritt und mit lauter Stimme meldet: „Sie werden ersucht, sich sofort zu dem Herrn Revisor zu verfügen, der soeben in außerordentlicher Mission aus St. Petersburg eingetroffen ist. Er

ist im Hôtel abgestiegen.“ Darauf fällt der Vorhang über ein lebendes Bild, von dem Gogol selbst eine vorzügliche Bleistift=Skizze gemacht hat, die gewöhnlich in der Sammlung seiner Werke mit reproduziert wird; sie zeigt, wie wundervoll und mit wie feinem künstlerischen Empfinden er selbst sich seine Charaktere vor=gestellt hat.

Der „Revisor“ bedeutet eine neue Ära in der Entwicklung der dramatischen Kunst in Rußland. Alle Lustspiele und Dramen, die damals in Rußland gespielt wurden (mit Ausnahme natürlich von „Unglück aus Klugheit“, das jedoch nicht zur Bühne zugelassen war), verdienten schwerlich den Namen dramatischer Literatur, so unvollkommen und unreif waren sie. „Der Revisor“ aber hätte im Gegenteil, zurzeit seines Erscheinens (1835) eine neue Ära in jeder Sprache bedeutet. Seine Bühnenwirksamkeit, die jeder gute Schauspieler erfassen wird, sein gesunder und herzhafter Humor, der natürliche Charakter der komischen Szenen, die sich aus den Charakteren der Figuren, die im Lustspiel vorkommen, von selbst ergeben, die maßvolle Zurückhaltung, die das Ganze durchzieht, — all das macht den „Revisor“ zu einer der besten Komödien, die überhaupt existieren. Wenn die Lebensbedingungen, die hier geschildert sind, nicht so ausschließlich russisch wären und nicht so ausschließlich einem vergangenen Zeitabschnitt angehörten, der außerhalb Rußlands unbekannt ist, so würde er allgemein als eine Perle der Weltliteratur anerkannt worden sein. Dieses ist auch der Grund, weshalb das Stück, als es vor einigen Jahren in Deutschland von Schauspielern aufgeführt wurde, die eine gute Kenntnis vom russischen Leben hatten, einen so außerordentlichen Erfolg erzielte.

„Der Revisor“ rief einen solchen Sturm feindlicher Kritik von Seiten des ganzen reaktionären Rußland hervor, daß es aus=sichtslos war, zu erwarten, daß das Lustspiel, das Gogol hierauf schrieb — und zwar über das Leben der Petersburger Beamten



(„Das Wladimir-Kreuz") jemals zur Bühne zugelassen werden könnte, und Gogol hat es nie beendet, sondern nur einige frappante Szenen daraus veröffentlicht: „Der Morgen eines beschäftigten Mannes", „Der Prozeß" u. s. w.

Eine andere Komödie, „Die Heirat", in der er das Zögern und Grauen schildert, das ein eingefleischter Junggeselle vor seiner Heirat durchzumachen hat, der er schließlich entgeht, indem er wenige Minuten vor dem Beginn der Zeremonie aus dem Fenster springt, — hat bis heute noch nicht ihr Interesse verloren. Sie ist voller komischer Situationen, die die Darstellungskunst guter Schauspieler zur besten Geltung kommen lassen, so daß sie bis heute ein Teil des ständigen Repertoires der russischen Bühne geblieben ist.

Tote Seelen.

Gogols Hauptwerk war „Die toten Seelen". Es ist eine Novelle fast ohne Fabel, oder doch mit einer Fabel von äußerster Einfachheit. Wie die Idee zum „Revisor", wurde auch die zu diesem Werke Gogol von Puschkin nahegelegt. In jenen Zeiten, als die Leibeigenschaft in Rußland noch im Schwunge war, war es der Ehrgeiz jedes Adligen, Besitzer von wenigstens einigen hundert Leibeigenen zu werden. Die Leibeigenen pflegten wie Sklaven verkauft zu werden, und man konnte sie einzeln kaufen. Ein geldbedürftiger Edelmann, Tschitschikoff, faßte daraufhin einen sehr gescheiten Plan. Da eine Volkszählung nur alle zehn oder zwanzig Jahre vorgenommen wurde, und jeder Besitzer von Leibeigenen in der Zwischenzeit für jede männliche Seele, die er zurzeit der letzten Zählung besaß, Steuern zu zahlen hatte, selbst wenn ein Teil seiner „Seelen" inzwischen gestorben war, faßte Tschitschikoff den Plan, diesen merkwürdigen Zustand auszunützen. Er wollte die toten Seelen zu einem sehr billigen Preise kaufen: die Gutsbesitzer, die nur zu froh sein würden, diese Bürde los zu werden,

würden sie für irgend einen Preis verkaufen, und nachdem Tschitschikoff 200 bis 300 dieser imaginären Leibeigenen gekauft hätte, wollte er irgendwo in den südlichen Steppengebieten billiges Land kaufen, die toten Seelen – auf dem Papier – auf jenes Land transferieren, sie registrieren, als wenn sie tatsächlich dort angesiedelt wären, und auf diese neue Art von Landgut bei der staatlichen Gutsbesitzerbank eine Hypothek aufnehmen. Auf diese Weise kann er leicht den Grundstock zu einem Vermögen legen. Mit diesem Plan geht Tschitschikoff nach einer Provinzstadt und beginnt seine Transaktion. Zuerst macht er die notwendigen Besuche.*)

»Der folgende Tag war nur Besuchen gewidmet; unser Reisender machte allen Honoratioren seine Aufwartung. Er begab sich zuerst zum Gouverneur, der gleich Tschitschikow weder zu dick noch zu dünn war, den Anna-Orden auf dem Halse hatte, und wie es hieß, zu einem Sterne vorgestellt war; er war übrigens sehr gutmütig und beschäftigte sich sogar dann und wann mit weiblichen Stickereien. Dann begab sich Tschitschikow zum Vizegouverneur, Prokuror, Gerichtspräsidenten, Polizeimeister, Branntweinpächter, Aufseher der Kronfabriken .... Schade, daß man sich alle die Gewaltigen der Erde nicht merken kann; es genüge die Bemerkung, daß der Reisende bei seinen Besuchen eine bedeutende Tätigkeit entwickelte. Er unterließ nicht einmal, dem Inspektor des Sanitätswesens und dem Baumeister seine Aufwartung zu machen. Dann saß er noch lange im Wagen und dachte, wem er noch die Ehre erzeigen könnte, es waren aber keine Oberbeamten mehr in der Stadt. In der Unterhaltung mit diesen Gewalthabern verstand er es, jedem eine feine Schmeichelei zu sagen. Dem Gouverneur bemerkte er so en passant, daß man in seinem Bezirke wie im Paradiese sich befinde, die Straßen wären alle wie Sammt, und daß Regierungen, die eine solche Wahl in der Besetzung der Ämter treffen, großes Lob verdienen. Dem Polizeimeister sagte er etwas sehr Schmeichelhaftes über die Ordnung der Schilderhäuschen; und im Gespräche mit dem Vizegouverneur und dem Gerichtspräsidenten, die nur Staatsräte waren, nannte er sie irrtümlich Exzellenz, was diesen Herren sehr zu gefallen schien. Die Folge davon war, daß der Gouverneur ihn für denselben Abend zu einer kleinen Haussoirée einlud, und die anderen Beamten auch nicht unterließen, ihn zu Tische, oder auf eine Partie Boston, oder auf eine Tasse Tee zu sich zu bitten.

Von seiner eigenen Person viel zu sprechen, schien unser Reisender zu vermeiden. Wenn er dazu gezwungen war, tat er es mit bemerkbarer Bescheidenheit, und gebrauchte dabei nur Gemeinplätze und eigene Wendungen, als: es lohne sich nicht der Mühe, sich um einen so unbedeutenden Wurm zu bekümmern, daß er im Leben manche Schule durchgemacht, daß er im Dienste für die Wahrheit gelitten,

*) Der folgende Text ist nach der Reclamschen Ausgabe von »Tote Seelen«.



viele Feinde gehabt, die sein Leben gefährdeten, daß er nun sich zur Ruhe zu setzen wünsche, sich einen festen Wohnort suche, und nun, durch diese Stadt gekommen, es als eine unverbrüchliche Pflicht betrachte, den ersten Beamten seine Hochachtung zu bezeugen.

Sonst hatte man nichts von unserem Reisenden erfahren, der nicht ermangelte, von der erhaltenen Einladung zum Gouverneur Gebrauch zu machen.......

Unser Reisender war überall wie zu Hause, und zeigte sich als erfahrenen Weltmann, wovon auch immer die Rede war. Sprach man von Stutereien oder Hunden, er wußte einige passende Bemerkungen zu machen; war von Untersuchungen die Rede, er zeigte, daß die richterliche Routine ihm nicht abging; war vom Billardspiele oder von Branntweinbrennereien die Rede, er schoß auch da keinen Bock; kam die Tugend aufs Tapet, er konnte mit Tränen in den Augen von der Tugend sprechen; er urteilte übrigens nicht weniger richtig über Aufseher und Beamte des Zollwesens, als ob er selbst einen ähnlichen Dienst bekleidet hätte. Besonders bemerkenswert aber ist, daß er nie aus der Fassung kam, sich nie eine Blöße gab. Er sprach nicht laut und nicht leise, aber gerade so wie es sich schickte. Mit einem Worte, er war von allen Seiten ein ordentlicher, solider Mensch. Alle Beamten waren über seine Ankunft vergnügt. Der Gouverneur erklärte, er sei ein wohlgesinnter, der Prokuror versicherte, er sei ein bewanderter, der Oberst der Gendarmerie, er wäre ein gelehrter Mann; der Gerichtsvorsteher nannte ihn einen achtungswerten, der Polizeimeister nannte ihn einen achtungs= nnd liebenswürdigen, und dessen Frau den liebenswürdigsten und gefälligsten Mann.«

Es ist oft gesagt worden, daß Gogols Tschitschikoff ein echt russischer Typus sei, aber – ist es so? Ist nicht jeder von uns solchen Tschitschikoffs begegnet? – Ein Mann im mittleren Alter, nicht zu dick und nicht zu mager, der sich mit der Gewandtheit eines Militärs bewegt.... Die Sache, in der er mit dir sprechen will, mag noch so viele Schwierigkeiten bieten, er weiß, wie man ihnen begegnen kann, und versteht es, dich auf tausend verschiedene Arten zu interessieren. Wenn er mit einem alten General spricht, erhebt er sich zu einem Verständnis für die Größe des Vaterlandes und für seinen militärischen Ruhm. Er ist kein Jingo – sicherlich nicht; aber er besitzt gerade im richtigen Maße die Vorliebe für Krieg und Siege, die man bei einem Mann voraussetzen kann, der für einen Patrioten gelten will. Wenn er mit einem sentimentalen Reformer zusammentrifft, ist er ebenfalls sentimental und von Reformwünschen erfüllt; und immer wird er das Ziel im Auge haben, das ihm gerade vorschwebt, und er



wird versuchen, den Hörer dafür zu interessieren. Tschitschikoff kann tote Seelen kaufen oder Eisenbahnaktien erwerben oder Mittel für eine Wohltätigkeitsinstitution sammeln oder eine Bank=anstellung haben wollen, aber er ist ein unsterblicher internationaler Typus. Wir treffen ihn überall. Er gehört allen Ländern und allen Zeiten an; er nimmt nur verschiedene Formen an, um sich den Anforderungen der Nationalität und der Zeit anzupassen.

Einer der ersten Gutsbesitzer, mit denen Tschitschikoff von seiner Absicht, tote Seelen zu kaufen, sprach, war Maniloff — ebenfalls ein Universaltypus, dem die besonderen Züge beigegeben worden sind, die das ruhige Leben eines Sklavenhalters in einem solchen Charakter zur Entwickelung bringen mußte. „Ein sehr liebenswürdiger Mann", wie Gogol sagt; „seine Züge hatten etwas sehr Angenehmes, nur schien es, als ob etwas zu viel Zucker darin wäre." Wenn man ihn zum erstenmal sieht, kann man nicht umhin, nach den ersten paar Minuten der Unterhaltung aus=zurufen: „Was für ein angenehmer und liebenswürdiger Herr!" Gleich darauf sagt man gar nichts, aber einen Moment später sagt man zu sich selbst: „Der Teufel weiß, was er ist", und man geht weg, oder wenn man es nicht tut, wird man sich tötlich langweilen. Niemals kann man von ihm ein lebhaftes Wort hören. Jeder hat irgend ein Thema, für das er sich interessiert, oder für das er begeistert ist. Maniloff hat nichts derart. Er hat immer dasselbe ruhige Temperament. Er scheint immer in Gedanken verloren zu sein; aber niemand weiß worüber. Manch=mal, wenn er aus seinem Fenster auf den großen Hof mit dem Teich dahinter herabsah, sagte er zu sich selbst: „Wie nett würde es sein, einen unterirdischen Gang vom Hause bis zum Teich zu haben, und wenn eine Steinbrücke über den Teich ginge, und wenn nette Läden an beiden Seiten wären, in denen man alle möglichen nützlichen Dinge für die armen Leute kaufen könnte." Seine Augen wurden in diesem Falle wundervoll weich, und sein

Gesicht nahm einen höchst zufriedenen Ausdruck an. Aber selbst weniger seltsame Absichten blieben bloße Absichten. In seinem Hause fehlte immer etwas. Sein Empfangssaal hatte vorzügliche Möbel, die mit feinen Seidenstoffen bedeckt waren, die wahrscheinlich viel Geld gekostet hatten; aber für zwei seiner Stühle war nicht genug Stoff dagewesen, und so blieben sie mit einfacher Sackleinewand überzogen, und viele Jahre hindurch pflegte der Besitzer seinen Gästen zu sagen: „Bitte, nehmen Sie nicht diesen Stuhl, er ist noch nicht fertig.“ Seine Frau.... Aber sie waren ganz zufrieden miteinander. Obwohl mehr als acht Jahre miteinander verheiratet, pflegte immer noch eines dem anderen gelegentlich ein Stück Apfel oder einen kleinen Leckerbissen oder eine Nuß zu bringen und mit rührend süßer Stimme, die unendliche Liebe ausdrückte, zu sagen: „Liebster Schatz, mach deinen kleinen Mund auf, ich will dir diesen kleinen Leckerbissen hineinstecken.“ Offenbar wurde der Mund sehr reizend geöffnet. Für ihres Gatten Geburtstag bereitete die Frau immer eine Überraschung vor, z. B. ein gesticktes Futteral für seinen Zahnstocher. Und sehr oft, wenn sie auf dem Sofa saßen, pflegte er seine Pfeife oder sie ihre Handarbeit wegzulegen, ohne daß irgend wer hätte wissen können aus welchem Grunde, und eines dem anderen einen so süßen und langen Kuß zu geben, daß man währenddessen leicht eine kleine Cigarette hätte rauchen können. Kurz, sie waren, wie man zu sagen pflegt, ganz glücklich.

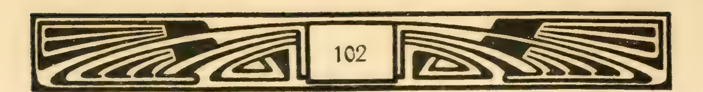
Es ist klar, daß Maniloff an sein Gut und an die Lebensbedingungen seiner Bauern niemals dachte. Er wußte absolut nichts von solchen Dingen und überließ alles den Händen eines sehr scharfen Aufsehers, unter dessen Herrschaft Maniloffs Leibeigene schlimmer daran waren als unter dem brutalsten Herrn. Tausende solcher Maniloffs bevölkerten Rußland vor einigen fünfzig Jahren, und ich denke, daß, wenn wir uns genauer umsehen, wir solche sentimentalen Leute unter jedem Breitengrad finden werden.



Man kann sich leicht vorstellen, was für eine Portraitgalerie Gogol imstande war vorzuführen, als er Tschitschikoff auf seinem Wege von einem Gutsbesitzer zum anderen begleitete, während sein Held versuchte, so viele tote Seelen zu kaufen als er konnte. Jeder der Gutsbesitzer, die in „Tote Seelen“ beschrieben werden – der Sentimentalist Maniloff, der schwerfällige und schlaue Sobakewitsch, der Erzlügner und Betrüger Nosdreff, die steinalte Frau Korobotschka, der Geizhals Pliuschkin – alle sind in der russischen Konversation zu gebräuchlichen Namen geworden. Einige von ihnen, wie z. B. der Geizhals Pliuschkin, sind mit so tiefem psychologischen Verständnis geschildert, daß man sich fragen mag, ob es ein vorzüglicheres Portrait eines Geizhalses in irgend einer Literatur geben kann?

Gegen Ende seines Lebens geriet Gogol, der an einer Nervenkrankheit litt, unter den Einfluß von „Pietisten“ – besonders der Madame O. A. Smirnoff – und begann alle seine Schriften als die Sünde seines Lebens zu betrachten. Zweimal verbrannte er in einem Paroxismus religiöser Selbstbeschuldigung das Manuskript des zweiten Bandes der „Toten Seelen“, von dem nur einige Teile erhalten blieben und während seiner Lebenszeit in handschriftlichen Exemplaren in Umlauf waren. Die letzten zehn Jahre seines Lebens waren besonders peinlich. Er revozierte alle seine Schriften und veröffentlichte ein sehr unangenehmes Buch, „Briefwechsel mit Freunden“, in dem er unter der Maske christlicher Bescheidenheit einen höchst anmaßenden Standpunkt gegenüber aller Literatur, einschließlich seiner eigenen Werke, einnahm. Er starb in Moskau im Jahre 1852.

Es braucht kaum gesagt zu werden, daß die Regierung Nikolaus I. Gogols Schriften als außerordentlich gefährlich erachtete. Der Autor hatte die größten Schwierigkeiten, bevor er die Erlaubnis für die Bühnenaufführung des „Revisor“ bekommen konnte, und diese Erlaubnis bekam er nur durch Schukowsky



und auf den ausdrücklichen Befehl des Zaren selbst. Bevor er die Erlaubnis für den Druck des ersten Bandes von „Tote Seelen“ bekommen konnte, hatte Gogol die unglaublichsten Schwierigkeiten, und als die Ausgabe vergriffen war, war die Erlaubnis für eine zweite Auflage unter Nikolaus I. Regierung nicht zu erlangen. Als Gogol starb, und Turgenjeff in einer Moskauer Zeitung eine kurze Todesnachricht veröffentlichte, die wirklich absolut nichts Besonderes enthielt („jeder Kaufmann hätte eine bessere haben können“, wie Turgenjeff selbst sagte), wurde der junge Schriftsteller verhaftet, und nur durch den Einfluß seiner hochgestellten Freunde wurde die Strafe, die Nikolaus I. über ihn verhängte, auf Verbannung von Moskau und Zwangsaufenthalt auf seinem Landsitz beschränkt. Ohne diese Einflußnahme wäre Turgenjeff höchstwahrscheinlich, wie Puschkin oder Lermontoff, nach dem Kaukasus oder nach Sibirien verbannt worden.

Die Polizei Nikolaus I. war nicht im Unrecht, wenn sie Gogol einen großen Einfluß in Rußland zuschrieb. Seine Werke waren in einer großen Menge handschriftlicher Exemplare im Umlauf. In meiner Kindheit pflegten wir den zweiten Band von „Tote Seelen“ abzuschreiben – das ganze Buch von Anfang bis zu Ende, sowie Teile des ersten Bandes. Jeder betrachtete damals dieses Buch als eine furchtbare Anklage gegen die Leibeigenschaft, und das war es auch. In dieser Beziehung war Gogol ein Vorläufer der literarischen Bewegung gegen die Leibeigenschaft, die in Rußland einige wenige Jahre später, während und besonders nach dem Krimkrieg, so machtvoll einsetzte. Gogol hat seine eigenen Ansichten über die Sache niemals geäußert, aber die Bilder, die er von den Eigentümern der Leibeigenen und ihren Beziehungen zu ihren Untergebenen gab – besonders die Verschwendung der Arbeit der Leibeigenen – waren eine stärkere Anklage, als wenn Gogol Einzelheiten von dem brutalen Verhalten der Gutsbesitzer gegen ihre Leute berichtet hätte. Wahr=



lich, es ist unmöglich, die „Toten Seelen“ zu lesen, ohne von dem Eindruck beherrscht zu werden, daß die Leibeigenschaft eine Einrichtung war, die sich ihr eigenes Urteil gesprochen hatte. Trunksucht, Schlemmerei, unnötige Sklavenarbeit, nur zu dem Zwecke, um mehrere Dutzende von Dienern im Hause halten zu können, oder für so zwecklose Dinge wie die Brücken des Sentimentalisten Maniloff – all das war charakteristisch für die Gutsbesitzer; und wenn Gogol einen Gutsbesitzer darstellen wollte, der wenigstens aus der Zwangsarbeit seiner Leibeigenen einen Geldvorteil erzielte und sich bereicherte, dann mußte er einen Nichtrussen darstellen: denn unter den russischen Gutsbesitzern wäre ein solcher Mann tatsächlich eine äußerst seltene Erscheinung gewesen.

Was den literarischen Einfluß Gogols betrifft, so war er ungeheuer groß und wirkt bis zum heutigen Tage fort. Gogol war kein tiefer Denker, aber er war ein sehr großer Künstler. Seine Kunst war reiner Realismus, aber sie war durchtränkt von dem Wunsche, etwas Gutes und Großes für die Menschheit zu schaffen. Wenn er die komischsten Dinge schrieb, so war es nicht nur, um über die menschlichen Schwächen zu lachen, sondern er versuchte auch, den Wunsch nach etwas Besserem und Größerem zu erwecken, und dieses Ziel hat er immer erreicht. Die Kunst in Gogols Auffassung ist ein Fackelträger, der ein höheres Ideal zeigt, und es war sicherlich dieser hohe Begriff von der Kunst, was ihn veranlaßte, eine so unglaubliche Menge Zeit der Ausarbeitung des Schemas seiner Werke und nachher der sorgfältigsten Bearbeitung jeder Zeile, die er veröffentlichte, zu widmen.

Die Generation der Dekabristen hätte sicherlich soziale und politische Ideen in der Novelle behandelt. Aber diese Generation war untergegangen, und Gogol war nun der erste, der das soziale Element in die russische Literatur einführte und ihm einen so hervorragenden und dominierenden Platz gab. Wenn es eine offene Frage bleibt, ob der Realismus in der russischen Novelle nicht



mehr noch von Puschkin als von Gogol datiert — dies ist tatsächlich die Ansicht sowohl Turgenjeffs wie Tolstois — so ist doch kein Zweifel, daß es Gogols Schriften waren, die in die russische Literatur das soziale Element und die soziale Kritik einführten, die sich auf eine Analyse der Verhältnisse innerhalb Rußlands selbst stützten. Die Bauernnovellen von Grigorowitsch, Turgenjeffs „Memoiren eines Jägers" und die ersten Werke Dostojewskys waren eine direkte Folge von Gogols Einfluß.

Der Realismus in der Kunst ist vor einiger Zeit viel diskutiert worden, hauptsächlich in Verbindung mit den ersten Werken Zolas; aber wir Russen, die wir Gogol gehabt hatten und den Realismus in seiner besten Gestalt kannten, wir konnten uns nicht den Ansichten der französischen Realisten anschließen. Wir sahen bei Zola eine Unmenge eben jenes Romantizismus, den er bekämpfte, und in seinem Realismus, wie er in den Schriften seiner ersten Zeit erschien, sahen wir einen Schritt rückwärts vom Realismus Balzacs. Für uns konnte der Realismus sich nicht auf eine bloße Anatomie der Gesellschaft beschränken: er mußte einen höheren Endzweck haben; die realistische Schilderung mußte einem idealistischen Ziel dienstbar gemacht werden. Noch weniger konnten wir den Realismus als eine Schilderung ausschließlich der niedrigsten Dinge im Leben verstehen; denn seine Beobachtungen nur auf das Niedrigste zu beschränken, heißt nicht ein Realist sein. Das wirkliche Leben hat neben und innerhalb seiner niedrigsten Äußerungen ebenso seine höchsten. Die Entartung ist nicht der einzige oder herrschende Zug in unserer modernen Gesellschaft, wenn wir sie als ein Ganzes betrachten. Der Künstler daher, der seine Beobachtungen auf die niedrigsten und entartetsten Dinge beschränkt, und zwar ohne einen speziellen Zweck, läßt uns nicht erkennen, daß er nur einen kleinen Teil des Lebens erforscht. Solch ein Künstler erfaßt nicht „das Leben, wie es ist", sondern er kennt nur eine Seite davon, und zwar nicht die interessanteste.



Der Realismus in Frankreich war sicherlich ein notwendiger Protest, zum Teil gegen den zügellosen Romantizismus, hauptsächlich aber gegen die elegante Kunst, die auf der Oberfläche entlang glitt und die oft sehr uneleganten Motive elegant aussehender Handlungen nicht sehen wollte – eine Kunst, die absichtlich die oft so schrecklichen Folgen des sogenannten korrekten und eleganten Lebens ignorierte. Für Rußland war dieser Protest nicht nötig. Seit Gogol konnte die Kunst sich nicht mehr auf irgend eine Gesellschaftsklasse beschränken. Sie war gezwungen, alle zu umfassen, alle realistisch darzustellen und unter die Oberfläche der sozialen Beziehungen zu dringen. Daher brauchten wir nicht die Übertreibungen, die in Frankreich eine notwendige und gesunde Reaktion waren. Wir brauchten auch nicht in Extreme zu verfallen, um die Kunst aus öder Moralisterei zu befreien. Unser großer Realist Gogol hatte seinen Jüngern schon gezeigt, wie der Realismus in den Dienst höherer Zwecke gestellt werden kann, ohne etwas von seiner durchdringenden Schärfe zu verlieren und ohne aufzuhören, ein treues Abbild des Lebens zu sein.





IV. Teil.

Turgenjeff — Tolstoi.





Kapitel IV.

Turgenjeff — Tolstoi.

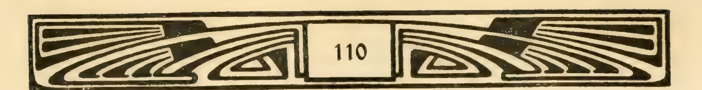
Turgenjeff: Die Hauptzüge seiner Kunst. — »Memoiren eines Jägers.« — Der Pessimismus seiner ersten Novellen. — Seine Novellenserie mit Schilderung der hauptsächlichsten Typen der russischen Gesellschaft. — Rudin. — Lawretzky. — Helene und Insaroff. — Basaroff. — Warum »Väter und Söhne« mißverstanden wurden. — »Hamlet und Don Quixote.« — »Jungfräulicher Boden«: Die Volksbewegung. — Gedichte in Prosa.

Tolstoi: »Kindheit und Knabenzeit.« — Die Zeit des Krimkrieges. — »Jugend«: Auf der Suche nach einem Ideal. — Kurze Erzählungen. — »Die Kosaken.« — Erzieherische Tätigkeit. — »Krieg und Frieden.« — »Anna Karenina.« — Die religiöse Krise. — Seine Interpretation der christlichen Lehre. — Hauptpunkte der christlichen Ethik. — Seine letzten Werke. — »Die Kreuzersonate.« — »Auferstehung.«

Turgenjeff.


Puschkin, Lermontoff und Gogol waren die tatsächlichen Schöpfer der russischen Literatur, aber den Westeuropäern blieben sie fast völlig fremd. Erst Turgenjeff und Tolstoi — die beiden größten Novellisten Rußlands, wenn nicht ihres Jahrhunderts überhaupt — und in gewissem Maße Dostojewsky, brachen die Sprachenschranke, die die russischen Schriftsteller von den Westeuropäern getrennt hatte. Sie haben die russische Literatur auch außerhalb Rußlands bekannt und populär gemacht: sie haben zu ihrem Teil den Gedankenreichtum und die Kunst Westeuropas mit beeinflußt und machen diesen Einfluß noch heute geltend. Ihnen ist es auch zu verdanken, wenn wir sicher sein können, daß künftighin die besten Schöpfungen des russischen Geistes einen Teil des allgemeinen geistigen Besitztums der zivilisierten Menschheit bilden werden.

Im künstlerischen Aufbau, in der Eleganz und Schönheit seiner Novellen war Turgenjeff höchstwahrscheinlich der größte Novellist

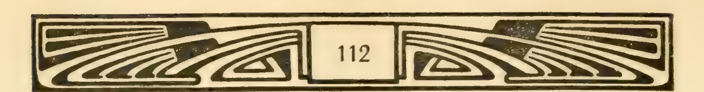


seines Jahrhunderts. Jedoch der Haupt=Charakterzug seines poetischen Genies liegt nicht nur in diesem Schönheitsgefühl, das er in so hohem Maße besaß, sondern auch in dem bedeutsamen geistigen Inhalt seiner Schöpfungen. Seine Novellen sind nicht bloße Geschichten, die nur zufällig diesen oder jenen Typus oder irgend eine Zeitströmung oder ein Ereignis behandeln, das dem Autor zufällig unterlief: sie sind vielmehr aufs Innigste miteinander verknüpft und geben eine Reihe der führenden geistigen Typen Rußlands, die jeder folgenden Generation ihren eigenen Stempel aufgedrückt haben. Die Novellen Turgenjeffs, deren erste im Jahre 1845 erschien, erstreckten sich über eine Periode von mehr als dreißig Jahren, und während dieser drei Jahrzehnte machte die russische Gesellschaft eine der tiefsten und dabei eine der schnellsten Veränderungen durch, die je in der europäischen Geschichte beobachtet wurden. Die hauptsächlichsten Typen der gebildetsten Klassen machten nacheinander Wandlungen durch, die nur möglich waren bei einer Gesellschaft, die plötzlich aus einem langen Schlummer erwacht, eine Einrichtung von sich wirft, die bisher ihre ganze Existenz durchdrungen hatte (ich meine die Leibeigenschaft) und einem neuen Leben zueilt. Und diese Aufeinanderfolge „geschichte=machender" Typen war von Turgenjeff mit einer Tiefe der Auffassung, mit einer Fülle philosophischen und menschlichen Verstehens und einem künstlerischen Durchdringen dargestellt, die fast einer Voraussicht gleich kommen, wie sie bei keinem der modernen Schriftsteller in gleichem Maße und in dieser glücklichen Kombination gefunden werden.

Nicht etwa, daß er nach einem vorgefaßten Plan gearbeitet hätte. „Alle diese Diskussionen über Tendenz und Unbewußtes in der Kunst", schrieb er, „sind nichts als eine wertlose Münze der Rhetorik. Nur diejenigen, die nichts Besseres tun können, werden sich einem vorgefaßten Programm fügen, denn ein wirklich talentierter Schriftsteller ist der kondensierte Ausdruck des Lebens

selbst, und er kann weder eine Lobhymne noch eine Verdammung schreiben: das eine wäre seiner so unwürdig wie das andere." Aber sowie ein neuer führender Typus unter den Männern oder Frauen Rußlands erschien, ergriff er von Turgenjeff Besitz und verfolgte ihn, bis es Turgenjeff gelungen war, diesen Typus nach seiner besten Auffassung in einem Kunstwerk darzustellen, — ebenso wie Murillo Jahre hindurch von einem Bild der heiligen Jungfrau in der Extase der reinsten Liebe verfolgt wurde und sie immer wieder malte, bis es ihm schließlich gelang, seine Inspiration in der möglichsten Vollendung auf die Leinwand zu bringen.

Wenn irgend ein menschliches Problem auf diese Weise von Turgenjeffs Geist Besitz ergriffen hatte, so konnte er es sichtlich nicht in logischen Begriffen diskutieren — dies würde die Art eines politischen Schriftstellers gewesen sein. — Er faßte das Problem in Form von Bildern und Szenen auf. Selbst in der Unterhaltung, wenn er jemandem eine Idee von irgend einem Problem geben wollte, das seinen Geist beschäftigte, pflegte er es in der Form zu tun, daß er eine Szene erzählte, und schilderte sie so lebhaft, daß sie sich für immer dem Gedächtnis einprägte. Dies war auch ein hervorragender Zug in seinen Schriften. Seine Novellen sind eine Aufeinanderfolge von Szenen — darunter solche von höchster Schönheit —, deren jede ihm dazu dient, seine Gestalten weiter zu charakterisieren. Alle seine Novellen sind daher kurz und brauchen keine komplizierte Handlung, um die Aufmerksamkeit des Lesers zu fesseln. Freilich diejenigen, deren Geschmack durch das viele Lesen sensationeller Novellen verdorben ist, werden vielleicht durch den Mangel an Sensationellem enttäuscht sein; aber der intelligente Durchschnittsleser fühlt schon von den ersten Seiten an, daß er wirkliche und interessante Personen vor sich hat, in denen wirklich menschliche Herzen schlagen, und er kann das Buch nicht aus der Hand legen, bevor er bis zu Ende gekommen ist und die Charaktere in ihrer Ganzheit in sich aufgenommen hat.



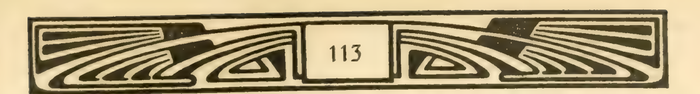
Die Einfachheit der Mittel zur Erreichung weit gesteckter Ziele – dieser Hauptcharakterzug der wirklich großen Kunst – ist in allem fühlbar, was Turgenjeff schrieb. Georg Brandes macht in seiner wundervollen Studie über Turgenjeff (in „Moderne Geister"), dem Besten, Tiefsten und Poetischsten von allem, was über Turgenjeff geschrieben worden ist, die folgende Bemerkung:

> »Es ist nicht leicht, ganz klar zu sagen, was Turgenjeff zu einem Künstler ersten Ranges macht ... Daß er im höchsten Maße die Fähigkeit besaß, die einen wahren Dichter kennzeichnet – nämlich lebende menschliche Wesen zu schaffen – das sagt schließlich noch nicht alles. Was dem Leser seine künstlerische Bedeutung so fühlbar macht, ist die Übereinstimmung, die man zwischen dem Interesse fühlt, das der Dichter an der geschilderten Gestalt nimmt, oder dem Urteil des Dichters über diese Gestalt, und dem Eindruck, den der Leser selbst bekommt. Denn das ist der Punkt – das Verhältnis des Dichters zu seinen eigenen Schöpfungen – wo jede Schwäche, entweder des Menschen oder des Künstlers, notwendigerweise sich zeigen muß.«

Der Leser fühlt jeden solchen Mangel sofort und behält eine Erinnerung daran, ungeachtet aller Anstrengungen des Autors, diesen Eindruck zu verwischen.

> »Welcher Leser Balzacs oder Dickens oder Auerbachs, um nur von den großen Toten zu sprechen, kennt nicht dieses Gefühl!« sagt Brandes weiter. »Wenn Balzac in aufgewärmter Erregung schwimmt oder Dickens kindlich rührend oder Auerbach absichtlich naiv wird, fühlt sich der Leser zurückgestoßen durch das Unwahrhaftige und Unerfreuliche, das darin liegt. Niemals finden wir etwas in künstlerischer Beziehung unangenehm Wirkendes bei Turgenjeff.«

Diese Bemerkung des großen Kritikers ist absolut zutreffend, und nur wenige Worte brauchen ihr bezüglich des wundervollen Ausbaues aller Novellen Turgenjeffs hinzugefügt zu werden. Ob es eine kleine oder eine große Novelle sei, das Verhältnis der Teile zueinander ist wundervoll innegehalten. Nicht eine einzige Episode bloß „ethnographischen" Charakters stört oder schwächt die Entwickelung des inneren menschlichen Dramas; nicht ein Zug und sicherlich nicht eine einzige Szene kann ausgelassen werden, ohne den Eindruck des Ganzen zu zerstören, und der End-Akkord,



der den meist rührenden allgemeinen Eindruck besiegelt, ist immer mit wundervollem Geschick herausgearbeitet.*)

Und dann die Schönheit der Hauptszenen. Jede von ihnen könnte der Gegenstand eines höchst künstlerischen und vielsagenden Gemäldes sein. Man nehme z. B. die Endszene von Helene und Insaroff in Venedig: ihr Besuch in der Bildergalerie, der den Diener, als er sie sah, ausrufen ließ: Poveretti!, oder die Szene im Theater, wo man im Nachhall des imitierten Hustens der Schauspielerin (die die Rolle der Violetta in Traviata spielte) das tiefe wirkliche Husten des sterbenden Insaroff hört. Die Schauspielerin selbst mit ihrem ärmlichen Aufputz und ihren mageren Schultern, die dort ihre Zuhörerschaft durch die Wärme und Echtheit ihres Gefühls ergreift, und die mit ihrem Schrei ersterbender Freude bei Alfreds Rückkehr einen Sturm von Enthusiasmus hervorruft — ja, sogar der dunkle Hafen, wo man die Möve aus dem rosigen Licht in die tiefe, schwarze Nacht sinken sieht, jede dieser Szenen kommt an Anschaulichkeit einem gemalten Bilde gleich. In seinem Vortrage „Hamlet und Don Quixote", in dem er davon spricht, daß Shakespeare und Cervantes Zeitgenossen waren, und wo er erwähnt, daß der Roman des Cervantes zu Shakespeares Lebzeiten ins Englische übersetzt war, so daß jener ihn gelesen haben könnte, ruft Turgenjeff aus: „Welch ein Bild, das wohl des Pinsels eines gedankenvollen Malers wert wäre: Shakespeare beim Lesen des Don Quixote!" Es mochte scheinen, als ob er in diesen Zeilen das Geheimnis der wundervollen Schönheit — der bildmäßigen Schönheit — einer großen Anzahl seiner Szenen aufgedeckt hätte. Er muß sie sich vorgestellt haben, nicht nur mit der Musik des Gefühls, das in ihnen spricht, sondern auch als Bilder, voll der tiefsten psychologischen Bedeutung, als

*) Die einzige Ausnahme ist die Szene mit den beiden alten Leuten in »Jungfräulicher Boden«; sie ist unnatürlich und paßt nicht hinein. Es war rein eine literarische Laune, daß sie überhaupt eingefügt wurde.



Bilder, in denen auch der Hintergrund – der russische Birkenwald oder die deutsche Stadt am Rhein oder der Hafen von Venedig – immer in Harmonie mit dem Gefühl abgestimmt ist.

Turgenjeff hatte eine tiefe Kenntnis des Menschenherzens; besonders kannte er das Herz des jungen, durchaus ernsten, denkenden Mädchens in dem Alter, wenn in ihr höhere Gefühle und Ideen erwachen, und dieses Erwachen, ohne daß sie selbst es merkt, die Form der Liebe annimmt. In der Schilderung dieses Übergangs hat Turgenjeff seinesgleichen nicht. Die Liebe ist das Leitmotiv aller seiner Novellen, und der Augenblick ihrer vollen Entwickelung ist auch der, in dem sein Held, mag er nun ein politischer Agitator oder ein bescheidener Gutsbesitzer sein, sich im vollen Lichte zeigt. Der große Dichter wußte, daß ein menschlicher Typus durch seine Beschäftigung nicht charakterisiert werden kann – wie bedeutend diese auch sein mag – und noch weniger durch eine Reihe von Worten. Infolgedessen, wenn er beispielsweise in „Dimitri Rudin" das Bild eines Agitators zeichnet, so gibt er nicht seine feurigen Ansprachen wieder – aus dem einfachen Grunde, weil die Worte des Agitators ihn nicht charakterisiert haben würden. Viele haben vor ihm dieselben Reden über Freiheit oder Gleichheit gehalten, und noch viele andere werden es nach ihm tun. Aber dieser ganz besondere Typus, der eines Apostels der Gleichheit und Freiheit – „der Mann des Wortes, aber nicht der Tat" – den er in Rudin schildern wollte, wird durch seine Beziehungen zu verschiedenen Personen charakterisiert und ganz besonders durch seine Liebe. Durch seine Liebe – weil hierin das Wesen eines Menschen sich in seiner Ganzheit und mit seinen persönlichen Zügen zeigt. Tausende von Männern haben sich an der „Propaganda durch das Wort" beteiligt, alle so ziemlich in den gleichen Ausdrücken, aber alle haben sie sich in ihrer Liebe in verschiedenem Lichte gezeigt. Mazzini und Lassalle arbeiteten an ähnlichen Aufgaben, aber wie

verschieden waren sie in ihrer Liebe! Man kennt Lassalle nicht, wenn man nicht seine Beziehungen zur Gräfin Hatzfeld kennt.

In Übereinstimmung mit allen großen Schriftstellern vereinigte Turgenjeff die Eigenschaften eines Pessimisten und eines Freundes der Menschheit.

»Es fließt ein tiefer und breiter Strom von Melancholie in Turgenjeffs Geist«, sagt Brandes, »und er fließt daher auch durch alle seine Dichtungen. Obwohl seine Schilderung objektiv und unpersönlich sein mag, und obwohl er kaum jemals die Lyrik in seine Novellen einführt, so bringen sie doch im Ganzen einen lyrischen Eindruck hervor. Es ist so viel von Turgenjeffs eigener Persönlichkeit in ihnen ausgedrückt, und dieses Persönliche ist immer Schwermut – eine besondere Schwermut, ohne einen Schimmer von Sentimentalität. Niemals gibt Turgenjeff sich ganz seinen Gefühlen hin: er wirkt durch Zurückhaltung, aber kein westeuropäischer Novellist ist so schwermütig wie er. Die großen Melancholiker der lateinischen Rasse, Leopardi und Flaubert, haben harte, feste Konturen in ihrem Stil; die deutsche Schwermut hat entweder einen kaustischen Humor, oder sie ist pathetisch oder sentimental; aber Turgenjeffs Melancholie ist in ihrem Wesen die der slavischen Rassen in ihrer Schwachheit und in ihrem tragischen Charakter; sie stammt in gerader Linie von der Schwermut der slavischen Volkslieder . . . Wenn Gogol melancholisch ist, so ist er es aus Verzweiflung. Wenn Dostojewsky dasselbe Gefühl ausdrückt, so ist es, weil sein Herz in Mitleid mit den Unterdrückten und mit den großen Sündern blutet. Tolstois Melancholie hat ihren Urgrund in seinem religiösen Fatalismus. Turgenjeff allein ist ein Philosoph . . . er liebt die Menschheit, obgleich er nicht viel von ihr hält und ihr nicht recht traut.«

Die ganze Stärke von Turgenjeffs Talent zeigt sich schon in seinen ersten Schöpfungen – nämlich in der Serie kurzer Skizzen aus dem Dorfleben – denen, um das Mißtrauen der Zensur zu täuschen, der irreführende Titel „Memoiren eines Jägers" gegeben worden war. Ungeachtet der Einfachheit ihres Inhaltes und des völligen Fehlens des satirischen Elements, versetzten diese Skizzen der Leibeigenschaft einen gewaltigen Schlag. Turgenjeff beschrieb darin nicht solche Greuel der Leibeigenschaft, die als bloße Ausnahme der allgemeinen Regel hätten betrachtet werden können; er idealisierte auch nicht etwa den russischen Bauern; aber dadurch, daß er lebendige Porträts von vernünftigen, denken-

den und liebenden Wesen gab, die unter dem Joch der Leibeigenschaft niedergebeugt sind, zusammen mit lebenden Bildern von der Hohlheit und Niedrigkeit des Lebens der Sklavenhalter – selbst der besten unter ihnen – dadurch brachte er das Unrecht des Systems zum Bewußtsein. Der soziale Einfluß dieser Skizzen war sehr groß. Was ihre künstlerischen Qualitäten betrifft, so genügt es zu sagen, daß wir in diesen kurzen Skizzen innerhalb weniger Seiten außerordentlich lebendige Bilder einer unglaublichen Menge verschiedener menschlicher Charaktere neben außerordentlich schönen Naturschilderungen finden. Verachtung, Bewunderung, Sympathie oder tiefe Schwermut läßt der junge Autor nach Belieben auf den Leser wirken – aber jedes in einer solchen Form und durch so lebendige Szenen, daß jede dieser kurzen Skizzen so viel wert ist, wie eine gute Novelle.

In der Reihe kurzer Novellen, „Ein ruhiger Winkel", „Briefwechsel", „Jacob Pasynkow", „Faust" und „Asya", die alle aus den Jahren 1854 und 1855 stammen, offenbarte sich Turgenjeffs Genie in seiner ganzen Größe: seine Schreibart, sein inneres Selbst und seine Kraftfülle. Eine tiefe Schwermut durchzieht diese Novellen. Eine Art von Verzweiflung an dem gebildeten Russen, der selbst in seiner Liebe eines starken Gefühls, das alle Hindernisse aus dem Wege räumen könnte, nicht fähig erscheint und immer, selbst wenn die Umstände ihm günstig sind, die Frau, die er liebt, in Gram und Verzweiflung stürzen wird. Die folgenden Zeilen aus dem „Briefwechsel" charakterisieren am besten den Grundgedanken von dreien dieser Novellen: „Ein ruhiger Winkel", „Briefwechsel" und „Asya." Es ist ein Mädchen von 26 Jahren, die einem Jugendfreund schreibt:

»Ich wiederhole nochmals, daß ich nicht von dem Mädchen spreche, dem das Denken schwer fällt . . . Sie blickt um sich, sie wartet und fragt sich, wann der Eine kommen wird, nach dem sich ihre Seele sehnt . . . Schließlich erscheint er: sie wird von ihm hingerissen, sie ist wie Wachs in seinen Händen. Glück, Liebe, Gedanken, alles kommt jetzt mit einem Male; all



ihre Unruhe ist beseitigt, alle Zweifel durch ihn gelöst, die Wahrheit selbst scheint aus ihm zu sprechen. Sie verehrt ihn, sie fühlt sich beschämt von ihrem Glücke, sie lernt, sie liebt. Seine Macht ist groß über sie zu jener Zeit! Wäre er ein Held, so könnte er sie begeistern, sie lehren sich zu opfern, und jedes Opfer würde ihr leicht sein. Aber es gibt heutigentags keine Helden mehr . . . Trotzdem folgt sie ihm, wohin er will; sie nimmt teil an seinen Interessen; jedes seiner Worte dringt ihr in die Seele — sie weiß noch nicht, wie unbedeutend und leer, wie trügerisch Worte sein können, wie wenig sie den kosten, der sie ausspricht, wie wenig auf sie zu bauen ist. Dann, nach diesen ersten Momenten des Glückes und der Hoffnung, kommt gewöhnlich — dank den Verhältnissen (die Verhältnisse sind immer schuld) — die Trennung. Ich habe gehört, daß es Fälle gegeben hat, wo die beiden verwandten Seelen sich sofort vereinigt haben; ich habe aber auch gehört, daß sie nicht immer dadurch glücklich geworden sind . . . jedoch ich will nicht von dem sprechen, was ich nicht selbst gesehen habe. Aber — daß Berechnung niedrigster Art und jämmerlichste Klugheit in einem jungen Herzen neben leidenschaftlichster Exaltation wohnen können, diese Tatsache hat mich die Erfahrung leider gelehrt. So kommt die Trennung . . . Glücklich das Mädchen, das sogleich sieht, daß alles ein Ende hat, und sich nicht mit Hoffnungen beschwichtigt. Aber ihr, tapfere und gerade Männer, ihr habt meist nicht den Mut, noch den Wunsch, uns die Wahrheit zu sagen . . . euch ist es leichter, uns zu betrügen . . . oder, ich muß es nach allem fast glauben, — euch mit uns zu betrügen.«

Ein völliges Verzweifeln an der Tatkraft des gebildeten Mannes in Rußland durchzieht alle Novellen dieser Zeit. Jene Wenigen, die eine Ausnahme zu sein scheinen — die Energie haben oder für kurze Zeit sie zu haben vorgeben, enden ihr Leben gewöhnlich im Billardzimmer des Kaffeehauses — oder richten sich in irgend einer anderen Weise zugrunde. Die Jahre 1854 und 1855, in denen diese Novellen geschrieben wurden, erklären zur Genüge Turgenjeffs Pessimismus. Es waren vielleicht die dunkelsten Jahre jener dunklen Periode der russischen Geschichte — der Regierung Nikolaus I. — und auch in Westeuropa war die Zeit, die unmittelbar auf den Staatsstreich Napoleons III. folgte, eine Zeit der allgemeinen Reaktion nach den großen unerfüllten Hoffnungen von 1848.

Turgenjeff, der sehr nahe daran war, im Jahre 1852 nach Sibirien geschickt zu werden, weil er in Moskau seinen unschuldigen



Nekrolog über Gogol veröffentlicht hatte, nachdem die Petersburger Zensur ihn verboten, war nun gezwungen, auf seinem Gute zu leben und sah rund um sich die knechtische Unterwürfigkeit aller derer, die vorher revolutionäre Neigungen gezeigt hatten. Überall den Triumph der Leibeigenschaft und des Despotismus sehend, hätte er leicht zur Verzweiflung gebracht werden können. Aber die Schwermut, die die Novellen dieser Zeit kennzeichnet, war nicht ein Schrei der Verzweiflung; es war auch keine Satire; es war die Stimmung eines liebenden Freundes, und das macht ihren Hauptreiz aus. Vom künstlerischen Standpunkt sind „Asya“ und der „Briefwechsel“ vielleicht die besten Stücke, die wir Turgenjeff verdanken.

Um die Bedeutung von Turgenjeffs Werken beurteilen zu können, muß man, wie er selbst es wünschte, seine sechs Novellen in dieser Reihenfolge lesen: „Dimitri Rudin“, „Das Nest der Edelleute“, „Am Vorabend“, „Väter und Söhne“, „Dunst“ und „Jungfräulicher Boden.“ In ihnen sieht man seine poetische Kraft in ihrer Ganzheit; gleichzeitig bekommt man einen Einblick in die verschiedenen Formen, die das geistige Leben in Rußland in der Zeit von 1848 bis 1876 annahm, und man kann die Haltung des Dichters gegenüber den besten Repräsentanten des fortschrittlichen Gedankens in Rußland in jener interessanten Periode seiner Entwickelung verstehen. In einigen seiner früheren kurzen Erzählungen hatte Turgenjeff schon den Hamletismus im russischen Leben gestreift. In seinem „Hamlet des Tschigrowsky-Distriktes“ und seinem „Tagebuch eines Überflüssigen“ hatte er bereits wundervolle Skizzen von dieser Art Menschen entworfen. Aber erst in „Rudin“ (1855) gelang ihm völlig die künstlerische Darstellung dieses Typus, der auf russischem Boden besonders üppig gedeihen mußte, zu einer Zeit, als unsere besten Männer zur Untätigkeit und zu Worten verdammt waren. Turgenjeff schonte Männer dieses Typus nicht. Er zeigte sie in ihren ärgsten Zügen sowohl wie in ihren besten, und doch behandelte er sie mit einer gewissen

Zärtlichkeit. Er liebte Rudin mit allen seinen Fehlern, und in dieser Liebe fand er sich mit den besten Männern seiner und unserer Zeit in Übereinstimmung.

Rudin war ein Mann aus den vierziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts, aufgezogen mit Hegelscher Philosophie und herangewachsen unter den Lebensverhältnissen, die zurzeit Nikolaus I. vorherrschten, und unter denen es für einen denkenden Menschen keine Gelegenheit gab, seine Energie zur Anwendung zu bringen, außer, wenn er ein untertäniger Beamter eines autokratischen, sklavenhaltenden Staatswesens werden wollte. Die Darstellung führt uns auf ein Landgut in Zentralrußland in die Familie einer Dame, die ein oberflächliches Interesse an allem Neuen nimmt, die Bücher liest, die von der Zensur verboten sind, so wie Tocquevilles „Demokratie in Amerika", und die immer, sei es in ihrem Salon in der Hauptstadt oder auf ihrem Landgut, hervorragende Männer um sich haben muß. In ihrem Salon erscheint Rudin zuerst. In wenigen Augenblicken bemächtigt er sich der Unterhaltung und gewinnt durch seine geistvollen und treffenden Bemerkungen die Bewunderung der Dame des Hauses und die Sympathie der jüngeren Generation. Letztere wird repräsentiert von der Tochter der Dame und einem jungen Studenten, der der Lehrer ihres Sohnes ist. Beide sind von Rudins Wesen ganz gefangen. Als er im weiteren Verlauf des Abends von seinen Studentenjahren erzählte und auf so packende Dinge zu sprechen kam, wie Freisinn und die Freiheitskämpfe in Westeuropa, waren seine Worte so voll Feuer, Poesie und Enthusiasmus, daß die beiden jungen Leute ihm mit einem Gefühl lauschten, das an Anbetung grenzt. Das Resultat ist klar: Natascha, die Tochter, verliebt sich in ihn. Rudin ist viel älter als Natascha. Silberstreifen zeigen sich schon in seinem schönen Haar, und er spricht von der Liebe als von Etwas, das für ihn schon der Vergangenheit angehört. „Seht diese Eiche an", sagt er, die Blätter vom letzten Herbst bedecken

sie noch, und sie werden nicht früher fallen, bis die jungen grünen Blätter gekommen sein werden.“ Nataschа versteht das in dem Sinne, daß Rudins alte Liebe nur schwinden kann, wenn eine neue ihren Platz einnimmt — und schenkt ihm ihre Liebe. Sie bricht mit allen Traditionen des streng korrekten Hauses ihrer Mutter und hat mit Rudin am frühen Morgen, am Ufer eines abgelegenen Teiches eine Zusammenkunft. Sie ist bereit ihm zu folgen — irgend wohin, irgendwie, ohne Bedingungen zu stellen; aber er, der mehr mit dem Kopfe als mit dem Herzen liebt, weiß ihr nichts Anderes zu sagen, als auf die Unmöglichkeit aufmerksam zu machen, die Erlaubnis der Mutter für diese Verbindung zu bekommen. Natascha hört kaum auf seine Worte. Sie würde ihm mit oder ohne Einwilligung ihrer Mutter folgen und fragt: „Was ist also zu tun?“ und Rudin erwidert: „Sich unterwerfen!“. . . .

Der Held, der so schön über den Kampf gegen alle möglichen Hindernisse sprechen konnte, ist vor dem ersten Hindernis, das ihm in den Weg kam, niedergebrochen. Worte, Worte und keine Taten, das war in der Tat das Charakteristische an diesen Männern, die in den vierziger Jahren das beste denkende Element der russischen Gesellschaft darstellten.

Später treffen wir Rudin nochmals. Er hat weder eine Tätigkeit für sich gefunden, noch auch hat er mit den damaligen Lebensverhältnissen seinen Frieden gemacht. Er bleibt arm, wird von der Regierung von einer Stadt nach der anderen verwiesen, bis er zuletzt nach dem Auslande geht und im Juni-Aufstand 1848 in Paris auf einer Barrikade fällt. Die Novelle hat einen Epilog, und dieser Epilog ist so schön, daß ich hier ein paar Sätze daraus wiedergeben will. Es ist Leschneff, früher Rudins Feind, der spricht:

»Ich kenne ihn gut«, fuhr Leschneff fort, »all seine Fehler sind mir bekannt. Sie sind um so auffälliger, weil er nicht nach einem kleinen Maßstabe zu beurteilen ist.«

»Er hat den Charakter eines Genies«, rief Bassistoff.

»Eines Genies, sehr wahrscheinlich hat er den«, antwortete Leschneff, »aber was seinen Charakter betrifft ... das gerade ist sein Unglück, es ist keine Charakterstärke in ihm ... Aber ich will von dem Guten, von dem Seltenen sprechen, das in ihm ist. Er hat Enthusiasmus, und glaube mir, der ich ein ziemlich phlegmatischer Mensch bin, das ist die kostbarste Eigenschaft unserer Zeit. Wir sind alle unerträglich vernünftig, gleichgültig und träge geworden, wir sind schläfrig und kalt, und Dank sei dem, der uns aufrüttelt und erwärmt! Es ist hohe Zeit! Erinnerst du dich, Sascha, daß ich seine Kälte tadelte, als ich mit dir früher einmal von ihm sprach? Ich hatte recht damit und unrecht zugleich. Die Kälte ist in seinem Blut — und das ist nicht sein Fehler — nicht in seinem Kopfe. Er ist kein Schauspieler, wie ich meinte, kein Betrüger und kein Schuft. Er lebt auf Kosten anderer, aber nicht wie ein Schwindler, sondern wie ein Kind ... Ja, ohne Zweifel wird er einst irgendwo in Armut und in Not sterben, aber ist es deshalb an uns, einen Stein auf ihn zu werfen? Genau genommen, tut er eigentlich selbst gar nichts, er hat keine Lebenskraft, kein Blut, aber wer darf deshalb sagen, daß er nichts genützt hat, daß seine Worte nicht gute Saat für junge Herzen waren, denen die Natur nicht verweigert hat, was sie ihm verweigerte: Tatkraft und die Fähigkeit, ihre Ideen auszuführen. Sogar ich selbst, um mit mir zu beginnen, habe alles, was ich habe, durch ihn gewonnen. Sascha weiß, was Rudin für mich in meiner Jugend bedeutete. Ich behauptete auch, wie ich mich erinnere, daß Rudins Worte auf Männer keinen Einfluß üben können, aber ich sprach damals von Männern wie ich, in meinem Alter, von Männern, die schon das Leben kennen und schon von ihm durchgerüttelt wurden. Eine falsche Note in eines Mannes Beredsamkeit, und die ganze Harmonie ist für uns gestört, aber eines jungen Menschen Ohr ist glücklicherweise nicht so überfein, nicht so geschult. Wenn nur der Kern von dem, was er hört, gut ist, was kümmert ihn da die Form? Die Intonation macht er sich selbst!«

»Bravo, Bravo«, rief Bassistoff, »das ist recht gesagt! Und was Rudins Einfluß betrifft, schwöre ich Ihnen, daß er nicht nur zu erwecken weiß, sondern daß er erhebt, daß er einen nicht still stehen läßt, daß er bis in die tiefsten Tiefen aufrüttelt und in Begeisterung versetzt.«

Jedoch mit solchen Männern wie Rudin, würde jeder weitere Fortschritt in Rußland unmöglich gewesen sein. Neue Menschen mußten auftreten, und so geschah es. Wir finden sie in den folgenden Novellen Turgenjeffs. Aber welche Schwierigkeiten stellen sich ihnen gegenüber, und welche Schmerzen haben sie zu erdulden! Dies sehen wir an Lawretzky und Liza, die der Zwischenzeit angehören. Lawretzky konnte sich mit Rudins Rolle eines fahrenden Apostels nicht zufrieden geben; er versuchte sich in der



praktischen Tätigkeit, aber auch er konnte seinen Weg durch die neuen Lebensströmungen nicht finden. Er zeigte dieselbe künstlerische und philosophische Entwickelung wie Rudin; er hatte die notwendige Energie, aber seine Tatkraft war gelähmt – nicht durch seine analysierende Art, sondern durch die Mittelmäßigkeit seiner Umgebung und durch seine unglückliche Heirat. Lawretzky kommt ebenfalls im Elend um.

„Das Nest der Edelleute" war ein außerordentlicher Erfolg. Man hat gesagt, daß es neben der autobiographischen Erzählung „Erste Liebe" Turgenjeffs künstlerischstes Werk sei. Aber das dürfte kaum zutreffen. Der große Erfolg der Novelle war sicherlich vor allem der Größe des Leserkreises zuzuschreiben, an den sie sich wandte. Lawretzky hat sich höchst unglücklich verheiratet – mit einer Dame, die bald zu einer Art Pariser Salon-Löwin zweiter Qualität wird. Sie trennen sich, und er kommt später mit einem Mädchen Liza zusammen, in dem Turgenjeff die denkbar beste Verkörperung des durchschnittlichen guten und rechtschaffenen russischen Mädchens jener Zeit gegeben hat. Sie und Lawretzky verlieben sich ineinander. Eine kurze Zeitlang glaubt sie und Lawretzky, daß des letzteren Frau gestorben sei – so wenigstens war es in einem Pariser Feuilleton zu lesen – aber die Dame erscheint wieder und bringt ihre ganze Atmosphäre wieder mit sich, und Liza geht in ein Kloster. Ungleich Rudin oder Basaroff, sind alle Figuren dieses Dramas ebenso wie der Konflikt selbst dem gewöhnlichen Leser geläufig, und schon deshalb wendet sich die Novelle an einen besonders großen Leserkreis. Natürlich zeigen sich die künstlerischen Fähigkeiten mit wundervoller Kraft in der Darstellung solcher Typen wie Liza und Lawretzkys Frau, Lizas alte Tante und Lawretzky selbst. Die poetische und schwermütige Stimmung in der Novelle reißt den Leser völlig mit sich fort. Und doch möchte ich zu behaupten wagen: die folgende Novelle, „Am Vorabend", übertrifft bei weitem die erste, sowohl



in der Tiefe der Auffassung als in der Schönheit der Ausführung.

Schon in Natascha hatte Turgenjeff ein Porträt des russischen Mädchens gegeben, das in der Stille des Dorflebens aufgewachsen ist, aber in ihrem Herzen, ihrem Geist und ihrem Willen die Keime dessen hat, was Menschenherzen zu höherem Tun erhebt. Rudins begeisterte Worte, sein Appell an das, was groß und lebenswert ist, entflammt sie. Sie ist bereit, ihm zu folgen und an dem großen Werke zu helfen, für das er so eifrig und erfolglos eintrat; aber es zeigt sich, daß er ihr nicht ebenbürtig ist. Turgenjeff sah also schon im Jahre 1855 den Frauentypus kommen, der später eine so bedeutende Rolle im Aufleben des jungen Rußlands spielte. Vier Jahre später in „Am Vorabend“ gab er in Helene eine weitere und vollkommenere Darstellung desselben Typus. Helene ist unbefriedigt von dem nichtssagenden Leben in ihrer Familie, und sie sehnt sich nach einem größeren Tätigkeitsfeld. „Gut sein, genügt nicht; Gutes tun, das ist das große Ziel des Lebens“, schreibt sie in ihr Tagebuch. Aber mit was für Leuten kommt sie in ihrem Kreise zusammen? Schubin, ein begabter Künstler, ein verwöhntes Kind, „ein Schmetterling, der sich selbst bewundert“; Berseneff, ein künftiger Professor, eine echt russische Natur, ein ausgezeichneter Mann, höchst selbstlos und bescheiden, aber ohne Inspiration und ganz und gar ohne Kraft und Initiative. Diese beiden sind die Besten. Es gibt eine Szene, wo Schubin, als er in einer Sommernacht mit seinem Freunde Berseneff umherwandelt, zu ihm sagt: „Ich liebe Helene; aber Helene liebt dich .... Singe lauter, wenn du kannst, und wenn du nicht kannst, so nimm deinen Hut ab und blicke hinauf zu den Sternen. Sie blicken alle auf dich, auf dich allein, sie blicken immer auf die, die da lieben.“ Aber Berseneff geht nach Hause, nach seinem kleinen Zimmer und — öffnet Raumers „Geschichte der Hohenstaufen“ auf derselben Seite, wo er zu lesen aufgehört hatte.



Da erscheint Insaroff, ein bulgarischer Patriot, der völlig in einer Idee aufgeht – der Befreiung seines Landes; ein Mann von Eisen, der jede melancholische oder philosophische Träumerei von sich abgeschüttelt hat und geradeswegs seinem Lebensziel nachgeht. Helenes Wahl ist entschieden. Die Stellen, denen das Erwachen und Wachsen ihres Gefühles geschildert ist, gehören zum Besten, was Turgenjeff je geschrieben hat. Als Insaroff sich plötzlich seiner eigenen Liebe für Helene bewußt wird, ist sein erster Entschluß, die Vorstadt von Moskau, wo sie alle wohnen, und ebenso Rußland zu verlassen. Er geht zu Helene, um ihr seine Abreise anzukündigen. Helene bittet ihn, daß er morgen vor seiner Abreise nochmals zu ihr kommen möge, aber er verspricht es nicht. Helene wartet auf ihn, und als er bis zum Nachmittag nicht gekommen war, geht sie selbst zu ihm. Sturm und Regen überraschen sie auf ihrem Gange, und sie tritt in eine alte Kapelle am Wege. Dort findet sie Insaroff, und die Aussprache zwischen dem scheuen, bescheidenen Mädchen, das erkennt, daß Insaroff sie liebt, und dem Patrioten, der in ihr die Kraft entdeckt, die – weit entfernt, ihm hinderlich zu sein – seine eigene Energie nur verdoppeln kann, endet, indem Insaroff ausruft: „Nun denn, sei willkommen, mein Weib vor Gott und Menschen!“ –

In Helene haben wir den wahren Typus der russischen Frau, die wenige Jahre später sich mit Herz und Seele an allen Kämpfen für Rußlands Befreiung beteiligt: die Frau, die ihr Anrecht an der Wissenschaft erkämpfte, die die Erziehung der Kinder völlig reformierte, die für die Befreiung der arbeitenden Massen kämpfte, die ungebrochen in den Schneewüsten und Gefängnissen Sibiriens aushielt, die, wenn notwendig, auf dem Schaffott starb, und die bis zum heutigen Augenblick mit unverminderter Energie in demselben Kampfe fortfährt. Die hohe künstlerische Schönheit dieser Novelle ist schon erwähnt worden. Nur ein Einwand kann ge=

macht werden: der Held, Insaroff, der Mann der Tat, ist nicht genügend lebendig dargestellt. Aber sowohl, was den allgemeinen Aufbau der Novelle wie die Schönheit der einzelnen Szenen von der ersten bis zur letzten betrifft, gehört „Am Vorabend" zu den besten Schöpfungen dieser Art in allen Literaturen.

Die nächste Novelle Turgenjeffs war „Väter und Söhne". Sie wurde 1859 geschrieben, zu einer Zeit, als statt der Sentimentalisten und der „ästhetischen" Leute der Vergangenheit ein ganz neuer Typus in der gebildeten Klasse der russischen Gesellschaft erschien – der Nihilist. Wer Turgenjeffs Werke nicht gelesen hat, wird vielleicht das Wort „Nihilist" mit dem Kampf in Verbindung bringen, der in den Jahren 1879 bis 1881 in Rußland sich zwischen der autokratischen Macht und den Terroristen abspielte; aber das wäre ein großer Irrtum. „Nihilismus" ist nicht „Terrorismus", und der Typus des Nihilisten ist unendlich tiefer und größer als der eines Terroristen. Man muß Turgenjeffs „Väter und Söhne" lesen, um das zu verstehen. Der Repräsentant dieses Typus in der Novelle ist ein junger Doktor, Basaroff – „ein Mann, der sich keiner Autorität beugt, wie anerkannt sie auch sein mag, und der kein Prinzip ungeprüft übernimmt." Aus diesem Grunde nimmt er gegenüber allen Einrichtungen der Gegenwart eine negative Haltung an und wirft die Konventionalitäten und kleinen Lügen des üblichen Gesellschaftslebens über Bord. Er kommt zu seinen alten Eltern zu Besuch und hält sich auch im Landhause eines seiner jungen Freunde auf, dessen Vater und Onkel zwei typische Repräsentanten der alten Generation sind. Dies gibt Turgenjeff die Möglichkeit, in einer Reihe meisterhafter Szenen den Konflikt zwischen den beiden Generationen – „den Vätern" und „den Söhnen" zu schildern. Dieser Konflikt wurde in jenen Jahren mit bitterer Schärfe in ganz Rußland durchgekämpft.

Einer der beiden Brüder, Nikolai Petrowitsch, ist ein aus=



gezeichneter, ein wenig enthusiastischer Träumer, der in seiner Jugend für Schiller und Puschkin geschwärmt hatte, aber niemals großes Interesse an praktischen Dingen nahm; er lebt nun auf seinem Landgut das träge Leben eines Gutsbesitzers; er möchte aber doch den jungen Leuten zeigen, daß auch er in vielen Beziehungen mit ihnen geht: er versucht daher, dieselben materialistischen Bücher zu lesen, wie sein Sohn und Basaroff, und selbst ihre Sprache zu sprechen; aber seine ganze Erziehung macht ihm ein wirklich „realistisches" Erfassen des wirklichen Zustandes der Dinge unmöglich.

Der ältere Bruder, Petr Petrowitsch, ist im Gegenteil ein direkter Abkömmling von Lermontoffs Petschorin — d. h. ein vollkommener wohlerzogener Egoist. Er hat seine Jugend in hohen Gesellschaftskreisen verbracht und hält es für seine „Pflicht", selbst jetzt, in der Langenweile des kleinen Landgutes, immer sorgfältig gekleidet zu sein, „wie ein vollkommener Gentleman", den Gesetzen der „Gesellschaft" strikt zu gehorchen, Kirche und Staat treu zu dienen und niemals die äußerste Reserve der Haltung aufzugeben —, die er aber doch jedesmal vergißt, wenn er mit Basaroff über „Prinzipien" diskutiert. Der „Nihilist" erregt seinen Haß.

Der „Nihilist" ist natürlich die völlige Verneinung aller „Prinzipien" Petr Petrowitschs. Er glaubt nicht an die anerkannten Prinzipien von Kirche und Staat und bekennt sich offen zu einer völligen Verachtung aller geltenden Formen des Gesellschaftslebens. Er kann nicht einsehen, weshalb das Tragen eines reinen Kragens und einer sorgfältig gebundenen Kravatte als Erfüllung einer Pflicht hingestellt werden soll. Wenn er spricht, sagt er, was er denkt. Absoluter Ernst — nicht nur in dem, was er sagt, sondern sich selbst gegenüber — und ein gesundes, ursprüngliches Urteil, ohne irgend welche alten Vorurteile, sind die Hauptzüge seines Charakters. Dies führt natürlich zu einer gewissen absichtlichen



Derbheit des Ausdruckes, und der Konflikt zwischen den beiden Generationen muß notwendigerweise einen tragischen Charakter bekommen. So war es überall in Rußland zu jener Zeit. Die Novelle schilderte die tatsächliche Tendenz jener Zeit und betonte sie so, daß, — wie von einem begabten russischen Kritiker, S. Wengeroff, gesagt worden ist — die Novelle und die Wirklichkeit sich gegenseitig beeinflußten.

„Väter und Söhne" machte ungeheures Aufsehen. Turgenjeff wurde von allen Seiten angegriffen: von der alten Generation, die ihm vorwarf, daß er „selbst ein Nihilist" sei, und von der Jugend, die damit unzufrieden war, daß sie mit Basaroff identifiziert wurde. Die Tatsache ist, daß wir zu jener Zeit, mit einigen wenigen Ausnahmen, zu denen der große Kritiker Pissareff gehörte, Basaroff nicht recht verstanden. Turgenjeff hatte uns so sehr an eine gewisse poetische Verklärung gewöhnt, die seine Helden umgibt, und an seine eigene zärtliche Liebe, die er ihnen bewahrte, selbst wenn er sie verurteilen mußte, daß wir, als sich nichts hiervon in seiner Haltung gegen Basaroff finden ließ, aus dem Fehlen dieser Züge auf eine entschiedene Feindseligkeit des Autors gegen seinen Helden schlossen. Überdies befremdeten uns gewisse Züge in Basaroffs Wesen in hohem Grade. Warum sollte ein Mann seiner Art seinen alten Eltern gegenüber eine solche Barschheit an den Tag legen: gegenüber einer zärtlichen Mutter und einem Vater — dem armen alten Dorfarzt, der bis in sein Alter sich den Glauben an seine Wissenschaft bewahrt hat? Warum sollte Basaroff sich in jene höchst uninteressante selbstgefällige Dame, Madame Odinzoff, verlieben müssen, und nicht einmal ihre Gegenliebe erringen? Und dann, warum läßt der Dichter, zu einer Zeit, als in der jungen Generation die Saat der großen Bewegung zur Befreiung der Massen schon im Reifen war — warum läßt er Basaroff sagen, daß er bereit ist, für die Bauern zu arbeiten; aber wenn jemand käme und ihm sagen würde, daß er wirklich



dazu verpflichtet sei, daß er dann diese Bauern hassen würde? Worauf Basaroff nach einem Augenblick der Überlegung hinzufügt: „Und wozu schließlich? Gras wird auf meinem Grabe wachsen, bevor die Bauern etwas erreichen werden!“ Wir verstanden diese Haltung von Turgenjeffs Nihilisten nicht, und erst als wir „Väter und Söhne“ viel später nochmals lasen, bemerkten wir gerade in den Worten, die uns so verletzt hatten, die Keime einer realistischen Philosophie der Solidarität und Pflicht, die erst jetzt anfangen, mehr oder weniger bestimmte Gestalt anzunehmen. Im Jahre 1860 sahen wir, die junge Generation, darin Turgenjeffs Wunsch, auf den neuen Typus, mit dem er nicht sympathisierte, einen Stein zu werfen.

Und doch war Basaroff, wie Pissareff sofort verstand, ein echter Repräsentant der jungen Generation. Turgenjeff wollte nur nicht, wie er selbst später schrieb, „Syrup dazu tun“, um etwa seinen Helden süßer erscheinen zu lassen.

»Basaroff«, schrieb er, »stellt alle anderen Personen der Novelle in den Schatten. Er ist ehrlich, aufrichtig und ein Demokrat von reinstem Wasser, und man findet keine »guten Eigenschaften« in ihm! Das Duell mit Petr Petrowitsch wird nur hineingebracht, um die geistige Leere des eleganten Adels zu zeigen; ich habe ihn sogar übertrieben und lächerlich gemacht. Meine Auffassung von Basaroff sollte ihn in dieser Beziehung Petr Petrowitsch bedeutend überlegen darstellen. Trotzdem, wenn er sich einen Nihilisten nennt, muß man »Revolutionär« lesen. Auf der einen Seite ein Beamter, der Bestechungen annimmt, und auf der anderen ein idealer Jüngling — ich überlasse es anderen, solche Bilder zu zeichnen. Mein Ziel war viel höher als das. Ich schließe mit der Bemerkung: Wenn der Leser nicht von Basaroff eingenommen ist, trotz seiner Rauhheit, Herzlosigkeit und unbarmherzigen Trockenheit und Kürze, dann ist es meine Schuld — ich habe mein Ziel dann nicht erreicht; aber ihn mit Syrup zu versüßen (um Basaroffs eigene Sprache zu gebrauchen), das wollte ich nicht tun, obgleich ich dadurch die russische Jugend vielleicht sofort gewonnen hätte.«

Den wahren Schlüssel zum Verständnis von „Väter und Söhne“ und eigentlich zu allem, was Turgenjeff schrieb, möchte ich in seiner wundervollen Vorlesung „Hamlet und Don Quixote“ (1860) finden. Ich habe dies schon früher angedeutet, aber ich muß es hier wiederholen, da ich meine, daß dieser Vortrag uns befähigt,

besser als irgend eine andere von Turgenjeffs Schriften, in die wahre Philosophie des großen Novellisten einen Einblick zu gewinnen. „Hamlet und Don Quixote", schrieb Turgenjeff, „personifizieren die beiden entgegengesetzten Richtungen der menschlichen Natur. Alle Menschen gehören mehr oder weniger zu dem einen oder dem anderen dieser beiden Typen. Und mit seiner wundervollen Fähigkeit der Analyse charakterisiert er die beiden Helden, wie folgt:

»Don Quixote ist voller Hingebung an sein Ideal, für das er bereit ist, alle möglichen Entbehrungen zu leiden und sein Leben aufzuopfern. Das Leben selbst schätzt er nur so weit, als es für die Verwirklichung des Ideals dienen kann, nämlich für die Förderung der Wahrheit und Gerechtigkeit auf Erden . . . Er lebt für seine Brüder und für den Kampf mit menschheitsfeindlichen Mächten, den Zauberern und Riesen, d. h. — den Unterdrückern ... Daher ist er furchtlos und geduldig. Er ist mit der bescheidensten Nahrung und dem dürftigsten Gewande zufrieden: er hat an andere Dinge zu denken. Bescheiden in seinem Herzen, ist er groß und mutig im Geiste« . . . »Und was ist Hamlet? Zunächst Analyse und Egoismus, und daher kein Vertrauen. Er lebt ganz für sich selbst. Er ist ein Egoist; aber an sich selbst glauben, das kann selbst ein Egoist nicht; wir können nur an etwas glauben, das außer oder über uns ist ... Da er an allem zweifelt, zweifelt Hamlet auch an sich selbst. Sein Geist ist zu entwickelt, um mit dem, was er in sich selbst findet, zufrieden zu bleiben: er ist sich seiner Schwäche bewußt; aber jede Selbstanalyse ist eine Kraft, aus der nur Ironie, der Gegensatz zu der Begeisterung Don Quixotes entspringt« . . . »Don Quixote, ein armer Mann, fast ein Bettler, ohne Mittel und Erziehung, alt und allein, unternimmt es, alle Übel unterdrücken und verfolgte Fremdlinge auf der ganzen Erde beschützen zu wollen. Es macht ihm nichts aus, daß sein erster Versuch, den Unschuldigen von seinem Bedrücker zu befreien, mit doppelter Schwere auf das Haupt des Unschuldigen fällt . . . Was macht es ihm aus, daß er in dem Glauben, mit schädlichen Riesen zu tun zu haben, nützliche Windmühlen angreift? . . . Nichts dieser Art kann Hamlet je passieren; wie könnte er mit seinem durchdringenden, feinen, skeptischen Geist jemals sich so irren! Nein, er will nicht mit Windmühlen kämpfen, er glaubt nicht an Riesen ... Aber er würde auch nicht mit ihnen gekämpft haben, wenn sie existiert hätten ... Und doch, obwohl Hamlet ein Skeptiker ist, obwohl er an das Gute nicht glaubt, glaubt er doch nicht an das Böse. Das Böse ist sein ewiger Feind. Sein Skeptizismus ist nicht Gleichgültigkeit« . . . »Aber in der Verneinung liegt wie im Feuer eine zerstörende Kraft, und wie soll man sie im Zaum halten, wie soll man ihr sagen, wo sie aufhören soll, da doch das, was zerstört werden muß, und das, was erhalten bleiben soll, so oft unauflöslich



miteinander verbunden sind? Hier offenbart sich die so häufige Tragik des menschlichen Lebens: zur Tat brauchen wir den Willen, aber wir brauchen auch den Gedanken dazu; Gedanke und Wille jedoch haben sich voneinander getrennt und entfernen sich voneinander täglich immer mehr ...«

»Die angeborene Farbe der Entschließung wird von des Gedankens Blässe angekränkelt.«

Dieser Vortrag erklärt vollständig, wie ich glaube, Turgenjeffs Verhältnis zu Basaroff. Er selbst gehörte in hohem Maße zu den Hamlets. Unter ihnen hatte er seine besten Freunde. Er liebte Hamlet, aber er bewunderte Don Quixote — den Mann der Tat. Er fühlte den höheren Wert des letzteren, aber wenn er diesen Typus beschrieb, konnte er ihn nie mit jener zarten dichterischen Liebe, wie für einen kranken Freund, umgeben, die die unwiderstehliche Anziehungskraft derjenigen seiner Novellen ausmacht, die mit dem einen oder dem anderen Hamlet-Typus zu tun haben. Er bewunderte Basaroff: seine Rauhheit, sowohl wie seine Kraft; Basaroff überwältigte ihn. Aber er konnte nicht für ihn das liebevolle Gefühl empfinden, das er gegenüber Männern seiner eigenen Art an den Tag legte. Es würde auch bei Basaroff nicht am Platze gewesen sein.

Dies bemerkten wir beim ersten Lesen nicht, und daher verstanden wir nicht Turgenjeffs Absicht, die tragische Position Basaroffs inmitten seiner Umgebung darzustellen. „Ich teile Basaroffs Ideen vollständig", schrieb er später, „alle, mit Ausnahme seiner Verneinung der Kunst." „Ich liebte Basaroff; ich kann es durch mein Tagebuch beweisen", sagte er mir einmal in Paris. Gewiß liebte er ihn, aber mit einer geistigen, bewundernden Liebe, die ganz verschieden ist von der Liebe, die er für Rudin und Lawretzky gezeigt hatte. Diese Verschiedenheit entging uns und war die Hauptursache des Mißverständnisses, das für den großen Dichter so schmerzlich war.

Turgenjeffs nächste Novelle „Dunst" (1867) braucht nicht ausführlich besprochen zu werden. Eine seiner Absichten in diesem



Werke war, den Typus der russischen Salon-Löwin darzustellen, der ihn jahrelang beschäftigte, und zu dem er mehrmals zurückkehrte, bis er schließlich in „Frühlingswogen“ für ihn den besten und vollkommensten künstlerischen Ausdruck fand. Seine zweite Absicht war — in treuen Farben die Leere — oder besser die Albernheit der bureaukratischen Gesellschaft zu zeigen, in deren Hände Rußland für die nächsten zwanzig Jahre fiel. Diese Verzweiflung an der Zukunft Rußlands nach dem Scheitern jener großen Reformbewegung, die uns die Abschaffung der Leibeigenschaft gegeben hatte, durchzieht die Novelle; — eine Verzweiflung, die keineswegs ganz oder auch nur hauptsächlich der feindlichen Aufnahme von „Väter und Söhne“ in der russischen Jugend zuzuschreiben, die vielmehr in dem Scheitern der großen Hoffnungen zu suchen ist, die Turgenjeff und seine besten Freunde in die Repräsentanten der Reformbewegung von 1859 bis 1863 gesetzt hatten; dieselbe Verzweiflung veranlaßte Turgenjeff die kleine Skizze „Genug — Aus den Memoiren eines toten Künstlers“ (1865) und die phantastische Skizze „Geister“ (1867) zu schreiben, und er erholte sich erst von ihr, als er das Aufkeimen einer neuen russischen Bewegung „Zum Volke“ sah, die in unserer Jugend anfangs der siebziger Jahre Platz griff.

Diese Bewegung schilderte er in seiner letzten Novelle der oben genannten Reihe, „Jungfräulicher Boden“ (1876). Daß er mit der neuen Bewegung durchaus sympathisierte, war selbstverständlich; aber die Frage, ob seine Novelle einen guten Begriff von ihr gibt, muß in gewissem Maße negativ beantwortet werden — obwohl Turgenjeff mit seiner wundervollen Intuition einige der markantesten Züge der Bewegung erfaßt hatte. Die Novelle wurde im Jahre 1876 beendet (wir lasen sie in vollständigen Korrekturabzügen im Hause P. L. Lawroffs in London, im Herbst jenes Jahres) — d. h. zwei Jahre vor dem großen Prozeß gegen diejenigen, die wegen dieser Agitation eingekerkert wurden. Und



im Jahre 1876 kannte niemand die Jugend unserer Kreise, wenn er nicht selbst zu ihr gehört hatte. Die Novelle konnte sich also nur auf die allerersten Phasen dieser Bewegung beziehen, der Autor kannte offenbar keinen einzigen ihrer besten Repräsentanten. Vieles in der Novelle ist wahr, aber der allgemeine Eindruck, den sie hinterläßt, ist nicht ganz der, den Turgenjeff selbst bekommen haben würde, hätte er die russische Jugend jener Zeit besser gekannt.

Bei aller Größe seines außerordentlichen Talentes konnte er den Mangel an direkter Kenntnis doch nicht durch Intuition ersetzen. Und doch verstand er zwei charakteristische Hauptzüge des ersten Anfangs der Bewegung: erstens, die unrichtige Auffassung von der Bauernschaft – die eigentümliche Unfähigkeit der meisten Begründer dieser Bewegung, den russischen Bauern zu verstehen –, eine Unfähigkeit, die auf ihre falsche literarische, historische und soziale Erziehung zurückzuführen ist, und zweitens, auf den Hamletismus, den Mangel an Entschlossenheit, der die Bewegung in ihrem Anfangsstadium charakterisierte. Hätte Turgenjeff einige Jahre länger gelebt, so hätte er sicher den neuen Typus „Der Männer der Tat“ in die Arena treten sehen, die neue Abart des Insaroff- und Basaroff-Typus, die in dem Maße aufkam, als die Bewegung feste Wurzel faßte. Er hatte schon einen ersten Einblick davon aus der Trockenheit der offiziellen Berichte vom „Prozeß der hundertdreiundneunzig“ gewonnen, und im Jahre 1878 bat er mich, ihm alles zu sagen, was ich von Myschkin, einer der stärksten Individualitäten jenes Prozesses, wußte. Offenbar dachte er zu dieser Zeit über diesen neuen Typus nach, wahrscheinlich, um ihn in einem neuen Roman zu verwerten.

Er lebte nicht lange genug, um dieses neue Werk zu beschreiben. Eine Krankheit, die niemand erkannte, die fälschlich für Gicht gehalten wurde, aber in Wirklichkeit ein Rückenmarkskrebs war, ließ ihn in den letzten Jahren das Leben eines an sein Bett



gefesselten Invaliden führen. Nur seine Briefe, die voller Gedanken und Leben sind, und in welchen Schwermut und Lustigkeit miteinander abwechseln, sind uns aus dieser Zeit von ihm geblieben, in der er, wie es scheint, über mehrere Novellen nachgedacht, die er unvollendet oder vielleicht ungeschrieben lassen mußte. Er starb in Paris 1883 im Alter von 65 Jahren.

Zum Schluß sind noch einige Worte über seine Gedichte in Prosa oder „Senilia" (1882) zu sagen. Es sind „flüchtige Bemerkungen, Gedanken und Bilder", die er von 1878 an unter dem Eindruck dieser oder jener Begebenheit aus seinem persönlichen oder öffentlichen Leben niederschrieb. Obwohl in Prosa geschrieben, sind sie doch in höchstem Maße poetisch, einige von ihnen wirkliche Perlen; so tief rührend und eindrucksvoll, wie die besten Verse der besten Dichter („Die alte Frau", „Der Bettler", „Mascha", „Wie schön, wie frisch die Rosen waren"), während andere („Die Natur", „Der Hund") für Turgenjeffs philosophische Auffassung charakteristischer sind als irgend etwas sonst, was er geschrieben hat. Schließlich in „Auf der Schwelle" schilderte er wenige Monate vor seinem Tode in einer höchst poetischen Form seine Bewunderung für jene Frauen, die ihr Leben für die revolutionäre Bewegung hingaben und auf das Schaffot gingen, ohne damals auch nur von denen verstanden zu werden, für die sie starben.

Tolstoi: Kindheit und Knabenzeit.

Vor mehr als einem halben Jahrhundert, nämlich im Jahre 1852, erschien Tolstois erste Erzählung „Kindheit" und bald darauf die „Knabenzeit" in der Monatsschrift „Sowremennik" („Der Zeitgenosse") mit der bescheidenen Unterschrift: „L. N. T." Die kleine Geschichte hatte großen Erfolg. Sie war voller Reiz und Frische und war so frei von aller Manieriertheit der üblichen literarischen Produktion, daß der unbekannte Autor sofort ein Liebling der



Lesewelt, und Turgenjeff und Gontscharoff an die Seite gestellt wurde.

Es gibt vorzügliche Kindergeschichten in allen Sprachen. Die Kindheit ist die Lebensperiode, mit der sich viele Schriftsteller mit dem besten Erfolg beschäftigt haben. Und doch hat vielleicht keiner das Leben der Kinder von innen heraus, von ihrem eigenen Standpunkt aus, so gut geschildert, wie Tolstoi. Bei ihm ist es das Kind selbst, das seine kindlichen Gefühle ausdrückt, und zwar in einer Weise, daß der Leser gezwungen wird, Erwachsene vom Standpunkt des Kindes aus zu beurteilen. Der Realismus von „Kindheit“ und „Knabenzeit“ – d. h. der Reichtum an Tatsachen, die aus dem realen Leben gegriffen sind – ist so groß, daß ein russischer Kritiker, Pissareff, hauptsächlich auf Grund der Beobachtungen, die in diesen zwei Geschichten von Tolstoi niedergelegt sind, eine ganze Erziehungstheorie aufbaute.

Es wird irgendwo erzählt, daß eines Tages, während ihrer Streifzüge im Lande, Turgenjeff und Tolstoi ein altes Pferd antrafen, das auf einem einsamen Felde seinem Ende entgegenging. Tolstoi ging sofort auf die Gefühle des Pferdes ein und begann seine traurigen Gedanken so lebhaft zu schildern, daß Turgenjeff, auf die damals neuen Ideen des Darwinismus bezugnehmend, ausrufen mußte: „Ich bin sicher, Leo Nikolajewitsch, daß Sie unter ihren Vorfahren Pferde gehabt haben müssen!“ In seiner Fähigkeit, sich ganz mit den Gefühlen und Gedanken von Wesen zu identifizieren, von denen er spricht, hat Tolstoi wenig Rivalen; aber mit bezug auf Kinder erreicht seine Fähigkeit der Identifikation die höchste Stufe. Im Augenblick, in dem er von Kindern spricht, wird Tolstoi selbst ein Kind.

„Kindheit“ und „Knabenzeit“ sind, wie jetzt bekannt, autobiographische Geschichten, in denen nur kleine Details geändert sind, und in dem Knaben Irteneff haben wir einen Begriff davon, was Tolstoi in seiner Kindheit war. Er wurde im Jahre 1828 auf dem



Landgute Jasnaja Poljana geboren, das sich jetzt eines Weltrufes erfreut, und während der ersten fünfzehn Jahre seines Lebens blieb er fast ohne Unterbrechung auf dem Lande. Sein Vater und Großvater sind — wie uns der russische Kritiker S. Wengeroff erzählt — in „Krieg und Frieden", in den Gestalten des Nikolaus Rostoff und des alten Grafen Rostoff beschrieben, während seine Mutter, die eine geborene Fürstin Wolchonskaya war, in Marie Bolkonskaya wiedergegeben ist. Leo Tolstoi verlor seine Mutter, als er zwei und seinen Vater, als er neun Jahre alt war, und nach jener Zeit übernahm eine Verwandte, T. A. Ergolskaya, seine Erziehung in Jasnaja Poljana, und nach 1840 seine Tante P. J. Yuschkowa in Kasan, deren Haus, wie uns gesagt wird, große Ähnlichkeit mit dem Hause der Rostoffs in „Krieg und Frieden" gehabt haben muß.

Leo Tolstoi war erst 15 Jahre alt, als er in die Universität von Kasan eintrat, wo er zwei Jahre in der orientalischen und zwei Jahre in der Rechts-Fakultät zubrachte. Die Lehrstühle beider Fakultäten waren aber zu jener Zeit so schlecht besetzt, daß nur ein einziger Professor imstande war, in dem jungen Mann einiges vorübergehende Interesse für sein Thema zu erwecken. Vier Jahre später, also im Jahre 1847, als er erst 19 Jahre alt war, hatte Leo Tolstoi bereits die Universität verlassen und machte in Jasnaja Poljana einige Versuche, die Lebensverhältnisse seiner Leibeigenen zu verbessern, Versuche, von denen er uns später mit so eindrucksvollem Ernst in seinem „Morgen eines Gutsbesitzers" erzählte.

Die nächsten vier Jahre seines Lebens verbrachte er nach außen hin, wie die meisten jungen Leute aus seinem aristokratischen Kreise, aber innerlich befand er sich in steter Auflehnung gegen das Leben, das er führte. Einen Einblick in das, was er damals war — natürlich ein wenig übertrieben und dramatisiert — gewinnen wir aus den „Memoiren eines Billardmarqueurs." Glück-



licherweise konnte er es in solch erbärmlicher Umgebung nicht ertragen, und im Jahre 1851 entsagte er plötzlich dem Leben, das er bisher geführt hatte — dem eines untätigen aristokratischen Jünglings — und ging, seinem Bruder Nikolaus folgend, nach dem Kaukasus, um in den Militärdienst einzutreten. Hier nahm er zuerst in Pyatigorsk Aufenthalt — jenem Ort so voller Reminiszenzen an Lermontoff —, bis er, nach den nötigen Prüfungen, als Artilleriefähnrich eingestellt wurde und in einem Kosakendorf an den Ufern des Terek Dienste zu leisten hatte.

Seine Erlebnisse und Betrachtungen in dieser neuen Umgebung kennen wir aus seinen „Kosaken." Dort war es aber auch, wo er angesichts der schönen Natur, die Puschkin und Lermontoff so mächtig begeistert hatte, seinen wahren Beruf fand. Er sandte an den „Sowremennik" seinen ersten literarischen Versuch „Kindheit", und diese erste Erzählung erwies sich — wie er bald aus einem Briefe des Dichters Nekrassoff, des Herausgebers der Revue, und aus den Kritiken von Grigorjeff, Annenkoff, Druschinin und Tschernyschewsky (sie gehörten vier verschiedenen ästhetischen Schulen an) erfuhr — als ein Meisterwerk.

Die Zeit des Krim-Krieges.

Da begann gegen Ende des nächsten Jahres der große Krimkrieg (1853), und L. N. Tolstoi wollte nicht untätig in der Kaukasusarmee bleiben. Er erlangte seine Versetzung zur Donau-Armee, nahm an der Belagerung von Silistria und später an der Schlacht von Balaklawa teil, und von November 1854 bis August 1855 blieb er in dem belagerten Sebastopol, zum Teil in der furchtbaren „Vierten Bastion", wo er alle schrecklichen Erfahrungen der heroischen Verteidiger jener Festung mit durchlebte. Deshalb hat er auch das Recht, vom Kriege zu sprechen: er kennt ihn aus eigener Erfahrung. Er weiß, was er bedeutet, selbst in seinen erhebendsten Momenten, selbst in solch einem bedeutsamen und



begeisternden Stadium, wie die Verteidigung dieser Sebastopol=Forts und =Bastionen, die unter dem Feuer der feindlichen Granaten errichtet worden waren. Er weigerte sich hartnäckig, während der Belagerung Stabsoffizier zu werden und blieb mit seiner Batterie an den gefährlichsten Punkten.

Ich erinnere mich genau, obgleich ich erst zwölf oder dreizehn Jahre alt war, des tiefen Eindrucks, welchen seine Skizze „Sebastopol im Dezember 1854", der nach dem Fall der Festung zwei weitere Sebastopoler Skizzen folgten, in Rußland hervorrief. Der Charakter dieser Skizzen war originell: sie waren nicht Blätter aus einem Tagebuche, und doch kamen sie der Wirklichkeit so nahe, wie nur solche Blätter es könnten; sogar um so näher, weil sie nicht nur einen kleinen Ausschnitt aus den Ereignissen – den Teil, der zufällig unter des Autors Beobachtung fiel – sondern das ganze Treiben, die vorherrschende Gedankenrichtung und die Lebensgewohnheiten in der belagerten Festung darstellen. Sie verwebten – und das ist das Charakteristische aller späteren Werke Tolstois – in wundervoller Weise Dichtung und Wahrheit, Wahrheit und Dichtung. Sie enthielten vielmehr Wahrheit, als man sie gewöhnlich in einer Novelle findet und vielmehr Poesie, mehr poetische Gestaltungskraft, als man in den meisten Werken reiner Phantasie begegnet.

Tolstoi schrieb vermutlich niemals in Versen. Aber während der Belagerung von Sebastopol verfaßte er in dem Versmaß und der Sprache der Soldatenlieder ein satirisches Gedicht, in welchem er die Mißgriffe der Befehlshaber schilderte, die zu der Niederlage bei Balaklawa führten. Das Gedicht, in einem wundervoll volkstümlichen Ton geschrieben, konnte nicht gedruckt werden, aber es verbreitete sich über Rußland in Tausenden von Abschriften und wurde weit und breit gesungen, sowohl während des Feldzuges, als unmittelbar nachher. Der Name des Verfassers wurde ebenfalls bekannt, aber es herrschte eine gewisse Unsicherheit, ob es



der Verfasser der Sebastopol-Skizzen oder ein anderer Tolstoi war.

Nach seiner Rückkehr aus Sebastopol und dem Friedensschluß (1856) lebte Tolstoi teils in St. Petersburg und teils in Jasnaja Poljana. In der Hauptstadt wurde er von allen Schichten der Gesellschaft mit offenen Armen als ein „Sebastopol-Held" und als vielversprechender Schriftsteller empfangen. Aber von dem Leben, das er dann führte, kann er nicht anders als mit Widerwillen sprechen: es war das Leben von Hunderten junger Leute — Offiziere der Garde und jeunesse dorée seiner Klasse — das in den Restaurants und Cafés-chantants der russischen Hauptstadt unter Spielern, Pferdehändlern, Zigeunerkapellen und französischen Abenteurerinnen verbracht wurde. Er befreundete sich zu jener Zeit mit Turgenjeff und kam häufig mit ihm zusammen, sowohl in St. Peterburg wie in Jasnaja Poljana, da die Landsitze der beiden großen Schriftsteller nicht sehr weit voneinander lagen; aber obgleich sein Freund Turgenjeff damals stark an der Herausgabe der berühmten revolutionären Zeitung „Die Glocke" (zusammen mit Herzen, s. Kap. VIII) beteiligt war, scheint Tolstoi sich nicht dafür interessiert zu haben; und während er mit den Herausgebern der damals berühmten Monatsschrift „Sowremennik" (Der Zeitgenosse), die den guten Kampf für die Befreiung der Bauern und für die allgemeine Freiheit kämpften, bekannt war, befreundete sich Tolstoi aus dem einen oder dem anderen Grunde niemals mit den radikalen Leitern jener Zeitschrift — Tschernyschewsky, Dobroluboff, Michailoff und ihren Freunden.

Im Großen und Ganzen scheint die große geistige und reformatorische Bewegung, die damals in Rußland vor sich ging, ihn kalt gelassen zu haben. Er schloß sich der Reformpartei nicht an, noch weniger war er geneigt, sich mit jenen jungen Nihilisten zu verbinden, die Turgenjeff so vorzüglich in „Väter und Söhne" dargestellt hatte, und auch in den siebziger Jahren hielt er sich



von der Jugend fern, deren Losungswort war „Seid das Volk“, und mit der Tolstoi gegenwärtig soviel gemeinsam hat. Was der Grund dieser Entfernung war, können wir nicht sagen. Lag es daran, daß eine tiefe Kluft den jungen epikuräischen Aristokraten von den ultrademokratischen Schriftstellern trennte, die, wie Dobroluboff, daran arbeiteten, sozialistische und demokratische Ideen in Rußland zu verbreiten, oder gar, — wie Rachmetoff in Tschernyschewskys Novelle „Was ist zu tun“, — das Leben der Bauern führten und so praktisch ausführten, was Tolstoi zwanzig Jahre später zu predigen begann? Oder war es der Unterschied zwischen den beiden Altersstufen — zwischen dem Manne von einigen dreißig Jahren, der Tolstoi damals war, und den jungen Leuten im Alter von einigen zwanzig, voll jugendlich hochmütiger Intoleranz — was sie voneinander getrennt hielt? Oder war es vielleicht das Resultat ihrer verschiedenen Theorien? Nämlich ein grundlegender Unterschied in den Auffassungen der vorgeschrittenen russischen Radikalen, die zu jener Zeit meist Bewunderer eines gouvernementalen Jacobinismus waren, und dem Populisten, dem „No-Government“-Mann, der Tolstoi damals gewesen sein muß, wie deutlich aus seiner Ablehnung der westlichen Zivilisation und besonders aus dem Erziehungswerk hervorgeht, das er im Jahre 1861 in der Schule von Jasnaja Poljana begann.

Die Novellen, die Tolstoi während dieser Jahre (1856—1862) schrieb, werfen nicht viel Licht auf seine Geistesrichtung, weil sie, wenn auch in stark autobiographischer Weise, sich nur auf seine frühere Lebenszeit beziehen. So gab er zwei weitere Sebastopoler Kriegsskizzen heraus. All seine Beobachtungsgabe und seine Kriegspsychologie, all sein tiefes Verständnis für den russischen Soldaten und besonders für den einfachen, untheatralischen Helden, der eigentlich die Schlachten gewinnt, und sein tiefes Erfassen jenes inneren Geistes im Heere, von dem Erfolg oder Mißerfolg abhängt: kurz alles, was sich in „Krieg und Frieden“ zu solcher Schönheit



und Lebenstreue entwickelte, hatte sich schon in diesen Skizzen offenbart, die zweifellos eine neue Richtung in der Kriegsliteratur der ganzen Welt bedeuteten.

Jugend. Auf der Suche nach einem Ideal.

„Jugend", „Der Morgen eines Gutsbesitzers" und „Luzern" erschienen in denselben Jahren; aber sie machten auf uns Leser sowohl wie auf die Kritiker einen befremdenden und fast ungünstigen Eindruck. Wohl blieb Tolstoi derselbe große Schriftsteller: sein Talent wies deutliche Anzeichen von Wachstum auf, während die Lebensprobleme, die er behandelte, sich vertieften und erweiterten; aber die Helden, die die Idee des Autors selbst zu repräsentieren schienen, konnten unsere Sympathie nicht ganz gewinnen. In „Kindheit" und „Knabenzeit" hatten wir den Knaben Irteneff vor uns; jetzt in „Jugend" macht Irteneff die Bekanntschaft des Fürsten Nekludoff. Sie schließen enge Freundschaft und versprechen einander, sich gegenseitig ohne die geringste Zurückhaltung ihre moralischen Schwächen zu gestehen. Natürlich halten sie dieses Versprechen nicht immer; aber es führt sie zu fortwährender Selbstanalyse, zur momentanen Reue, die im nächsten Augenblick vergessen ist, und zu einem unvermeidlichen Zwiespalt des Geistes, der eine außerordentlich schwächende Wirkung auf die Charaktere der beiden jungen Leute ausübt. Die schlechten Resultate dieser moralischen Anstrengungen verbirgt Tolstoi nicht. Er schildert sie im Einzelnen mit der denkbar größten Sorgfalt, aber er scheint sie nichtsdestoweniger dem Leser als etwas Wünschenswertes zu zeigen, und damit konnten wir uns nicht befreunden.

Die Jugend ist sicherlich die Lebenszeit, in der höhere sittliche Ideale ihren Weg in den Geist des sich entwickelnden Menschen finden — die Jahre, in denen man versucht, die Unvollkommenheiten des kindlichen Alters abzustreifen; aber dieses Ziel wird mit den Mitteln, die in den Klöstern und Jesuitenschulen empfohlen werden,

niemals erreicht. Der einzige richtige Weg ist, dem jugendlichen Geiste neue, weite Horizonte zu eröffnen, ihn von Aberglauben und Furcht zu befreien, ihm die Stellung des Menschen zu Natur und Menschheit zu zeigen und besonders ihn zu lehren, sich eins zu fühlen mit irgend einer großen Sache und die Kräfte zu stählen, um eines Tages fähig zu sein, für jene Sache zu kämpfen. Der Idealismus, d. h. die Fähigkeit, eine verklärte Liebe zu irgend einer großen Sache zu fassen und sich für sie vorzubereiten, das ist die einzige sichere Rettung vor allem, was die Lebenskraft des Menschen zerstört, vor Laster, Ausschweifung u. s. w. Diese Inspiration, diese Liebe zu einem Ideal, pflegten die russischen jungen Leute in den Studentenkreisen zu finden, von denen uns Turgenjeff so lebendige Schilderungen gegeben hat. Statt dessen bleiben Irteneff und Nekludoff während ihrer Universitätsjahre in ihrer glänzenden aristokratischen Einsamkeit; sie sind unfähig, ein höheres Ideal, das des Lebens wert wäre, zu fassen, und vergeuden ihre Kräfte in vergeblichen Versuchen einer halb religiösen moralischen Weiterentwickelung, nach einem Plan, der vielleicht in der Einsamkeit eines Klosters Aussicht auf Erfolg haben könnte, aber inmitten der Ablenkung, die die große Welt einem jungen Manne bietet, gewöhnlich mit einem Mißerfolg enden wird. Von diesen Mißerfolgen gibt Tolstoi, wie immer, eine ernste und wahrhaftige Schilderung.

„Der Morgen eines Gutsbesitzers“ machte ebenfalls einen befremdlichen Eindruck. Die Geschichte behandelt die erfolglosen, philanthropischen Bemühungen eines Besitzers von Leibeigenen, der versucht, seine Leute glücklich und reich zu machen, ohne je daran zu denken, dort zu beginnen, wo er es sollte, nämlich mit der Befreiung seiner Sklaven. In jenen Jahren der Abschaffung der Leibeigenschaft und der enthusiastischen Hoffnungen mußte eine solche Erzählung wie ein Anachronismus klingen — um so mehr, als es zurzeit des Erscheinens nicht bekannt war, daß sie

ein Teil von Tolstois Autobiographie war, die sich auf das Jahr 1847 bezog, als er unmittelbar nach dem Verlassen der Universität sich in Jasnaja Poljana niederließ, und als sehr wenige noch an die Befreiung der Leibeigenen dachten. Es war eine von jenen Skizzen, von denen Brandes so treffend sagt, daß Tolstoi in ihnen über eine Episode seines eigenen Lebens „laut denkt". So wie sie war, mußte die Novelle ein gewisses unbestimmtes Gefühl hervorrufen. Und doch konnte man nicht umhin, darin das große objektive Talent zu bewundern, das in „Kindheit" oder in den Sebastopoler Novellen so deutlich hervorgetreten war. Wenn er von Bauern spricht, die voller Mißtrauen die Maßnahmen ansehen, mit denen ihr Herr sie beglücken will, wäre es für einen gebildeten Mann so leicht, so menschlich natürlich gewesen, ihre Ablehnung des Geschenkes einer Dreschmaschine (die übrigens nicht funktionierte) oder die Weigerung eines Bauern, sich ein Steinhaus schenken zu lassen (das weit vom Dorfe entfernt war), auf ihre Unwissenheit zu schieben ... Aber keine Spur von einer solchen Argumentation zugunsten des Gutsbesitzers findet sich in der Geschichte, und der denkende Leser muß notwendigerweise sich für den gesunden Menschenverstand der Bauern entscheiden.

Dann kam „Luzern". In jener Geschichte wird erzählt, wie derselbe Nekludoff, entrüstet über die Gleichgültigkeit einer Gesellschaft von englischen Touristen, die auf dem Balkon eines luxuriösen Schweizer Hotels saßen und einem armen Sänger, dessen Lieder sie mit sichtlicher Rührung zugehört hatten, absolut nicht ein paar Pfennige zuwerfen wollten, den Sänger in das Hotel nimmt, ihn zum großen Ärger der englischen Gäste in den Speisesaal führt und ihn dort mit einer Flasche Champagner traktiert. Die Gefühle Nekludoffs sind sicherlich sehr gerecht; aber während man die Geschichte liest, leidet man die ganze Zeit mit dem armen Musiker und hat ein Gefühl der Wut gegen den russischen Edelmann, der ihn als eine Rute benutzt, um die



Touristen damit zu prügeln, ohne auch nur zu bemerken, wie er den alten Mann gleichfalls durch diese Moral-Lektion erniedrigt. Das Schlimmste daran ist, daß der Autor selbst die falsche Note, die in Nekludoffs Handlung mitklingt, nicht zu bemerken scheint, und daß er nicht fühlt, wie ein Mann von wirklich menschlichem Empfinden den Sänger viel eher in ein kleines Wirtshaus geführt und mit ihm vor einer Flasche gewöhnlichen Weines sich freundschaftlich unterhalten hätte. Trotzdem sehen wir wieder die ganze Stärke von Tolstois Talent. Er beschreibt so ehrlich, so ausführlich und so getreu die Unbehaglichkeit des Sängers während der ganzen Szene, daß der Leser zu dem unausbleiblichen Schlusse kommen muß, daß das Vorgehen des jungen Aristokraten, obwohl er mit seinem Protest gegen die Hartherzigkeit recht hat, doch ebenso unsympathisch ist, als das der selbstzufriedenen Engländer im Hotel. Tolstois künstlerische Gestaltungskraft führt ihn hier weit jenseits seiner eigenen Theorien und über sie hinaus.

Das ist nicht der einzige Fall, wo sich in bezug auf Tolstois Schriften diese Bemerkung aufdrängt. Seine Wertschätzung dieser oder jener Handlung oder dieses oder jenes seiner Helden mag falsch, der Wert seiner eigenen „Philosophie" mag zweifelhaft sein, aber die Kraft seines beschreibenden Talentes und seine literarische Ehrlichkeit sind immer so groß, daß er oftmals die Gefühle und Handlungen seiner Helden gegen ihren Schöpfer sprechen läßt und etwas beweist, das grundverschieden ist von dem, was er zu beweisen beabsichtigte.*) Das ist wahrscheinlich der Grund, weshalb Turgenjeff und offenbar auch andere literarische Freunde ihm sagten, er solle nicht so viel von seiner Philosophie in seine

*) Dies ist den meisten Kritikern aufgefallen. So schrieb Pissareff über »Krieg und Frieden«: »Die Bilder, die er geschaffen hat, haben ihr eigenes Leben, unabhängig von den Absichten des Autors; sie treten direkt mit dem Leser in Beziehung, sprechen für sich selbst und bringen unausweichlich den Leser zu Gedanken und Folgerungen, die der Autor niemals beabsichtigte, und die er vielleicht auch nicht gutheißen würde.«



Kunst bringen, er solle seinem künstlerischen Gefühl vertrauen, dann würde er große Dinge schaffen. Wahrlich, trotz Tolstois Mißtrauen gegenüber der Wissenschaft, muß ich sagen, daß ich jedesmal, wenn ich seine Werke lese, das Gefühl habe, daß er den wissenschaftlichsten Blick besitzt, den ich je bei Künstlern beobachtet habe. Er mag mit seinen Schlußfolgerungen unrecht haben, aber er ist immer korrekt und tiefgehend in der Wiedergabe der Tatsachen. Wahre Wissenschaft und wahre Kunst sind nicht Gegensätze, sondern arbeiten immer in Harmonie.

Kleine Erzählungen. – Die Kosaken.

Jede der Novellen und Erzählungen von Tolstoi, die in den Jahren 1857 bis 1862 erschienen („Der Schneesturm", „Die beiden Husaren", „Drei Todesfälle", „Die Kosaken"), gewann ihm neue Bewunderer seiner Kunst. Die erste behandelt eine ganz unwesentliche Sache, und doch ist sie eine Perle. Sie erzählt von den Wanderungen eines Reisenden während eines Schneesturmes in den Ebenen Zentralrußlands. Ähnliches kann gesagt werden von den „Beiden Husaren", worin zwei Generationen auf wenigen Seiten mit erstaunlicher Lebenstreue geschildert werden. Was das tief Pantheistische, „Drei Todesfälle", betrifft, worin der Tod einer reichen Dame, eines armen Kutschers und einer Birke gegeneinander gehalten werden, so ist es eine Prosadichtung, die neben Goethes besten Stücken pantheistischer Poesie einen Platz verdient, während die Erzählung in bezug auf ihre soziale Bedeutung bereits ein Vorläufer des Tolstoi der späteren Zeit ist.

„Die Kosaken", eine autobiographische Novelle, handelt von der bereits oben erwähnten Zeit, als Tolstoi im Alter von vierundzwanzig Jahren auf der Flucht vor dem bedeutungslosen Leben, das er führte, nach Pyatigorsk und von da nach einem einsamen Kosakendorf am Terek kam, wo er gemeinsam mit dem alten Kosaken Yeroschka und dem jungen Lukaschka auf die Jagd ging



und in dem Genuß einer schönen Natur, in dem einfachen Leben dieser Ansiedler und in der stummen Anbetung eines Kosaken=mädchens das Erwachen seines wundervollen literarischen Talentes fand.

Das Erscheinen dieser Novelle, in der das Genie des Ver=fassers voll zutage tritt, rief heftige Diskussionen hervor. Sie wurde im Jahre 1852 begonnen, aber nicht vor 1860 veröffentlicht, als ganz Rußland begierig die Resultate der Arbeit der Komitees zur Abschaffung der Leibeigenschaft erwartete, und als man voraussah, daß, wenn die Leibeigenschaft ausgemerzt wäre, auch eine vollständige Aufhebung aller anderen faulen, veralteten In=stitutionen der vergangenen Zeit würde beginnen müssen. An=gesichts dieses großen Reformwerkes blickte Rußland auf die westliche Zivilisation, um sich dort Anregung und Belehrung zu holen. Und nun kam ein junger Schriftsteller, der, in Rousseaus Fußtapfen tretend, gegen jene Zivilisation protestierte und eine Rückkehr zur Natur und das Aufgeben der Künstlichkeiten pre=digte, die wir Kultur nennen, die aber in Wirklichkeit ein kümmerlicher Ersatz für das Glück der freien Arbeit inmitten der freien Natur sind. Jeder kennt nunmehr die Grundidee der „Kosaken". Es ist der Kontrast zwischen dem natürlichen Leben dieser Steppensöhne und dem künstlichen Leben des jungen Offiziers, der in ihre Mitte verschlagen worden ist. Tolstoi be=schreibt starke Männer, die den amerikanischen Squatters ähneln, und die sich in den Steppen am Fuße des Kaukasusgebirges in jenem Leben voller Gefahren herausgebildet haben, in welchem Kraft, Ausdauer und ruhiger Mut das erste Erfordernis sind. Mitten unter sie gerät eines der kränklichen Produkte unseres halbintellektuellen Stadtlebens, ein Mann, der sich auf Schritt und Tritt dem Kosaken Lukaschka gegenüber minderwertig vorkommen muß. Er möchte etwas Großes vollbringen, hat aber weder die geistige noch die physische Kraft es durchzuführen. Selbst seine



Liebe ist nicht die starke, gesunde Liebe des Steppenmenschen, sondern eine Art leichten Nervenkitzels, der offenbar nicht lange anhalten wird, und der auch in dem Kosakenmädchen nur eine ähnliche Unruhe hervorruft, ohne sie fortreißen zu können. Und als er mit ihr von seiner Liebe spricht, an deren Stärke er selbst nicht glaubt, schickt sie ihn mit den Worten fort: „Gehe hinweg, du Schwächling!“ –

Einige sahen in dieser kraftvollen Novelle eine ähnliche Verherrlichung halbwilder Zustände, wie die, in der Schriftsteller des XVIII. Jahrhunderts, und besonders Rousseau, sich gefallen haben sollen. Aber nichts derart trifft bei Tolstoi zu, ebensowenig wie es bei Rousseau der Fall gewesen war. Tolstoi sah nur, daß in diesen Kosaken mehr Leben, mehr Stärke und mehr Kraft als in seinem wohlerzogenen Helden ist – und er schilderte es in schöner und eindrucksvoller Form. Sein Held – einer von vielen Tausenden dieses Typus – hat weder die Kraft, die aus körperlicher Arbeit und dem Kampf mit der Natur resultiert, noch jene geistige Kraft, die die Wissenschaft und wahre Zivilisation ihm hätten geben können. Ein wirklich geistig freier Mensch fragt sich nicht in jedem Augenblick „Bin ich im Recht oder bin ich im Unrecht?“ Er fühlt, daß es Prinzipien gibt, in denen er nicht unrecht hat. Dasselbe gilt von der moralischen Kraft: sie weiß, bis zu welchem Maße sie sich selbst vertrauen kann. Aber, wie so viele Tausende von Angehörigen der gebildeten Klassen, hat Nekludoff weder die eine noch die andere Art von Kraft. Er ist ein Weichling, und Tolstoi arbeitete seine geistige und moralische Schwäche mit einer Deutlichkeit heraus, die einen tiefen Eindruck hervorrufen mußte.

Erziehungsarbeit.

In den Jahren 1859 bis 1862 herrschte der Kampf zwischen den „Vätern“ und den „Söhnen“ in ganz Rußland und führte zu



den heftigsten Angriffen gegen die junge Generation, selbst seitens eines so „objektiven" Schriftstellers wie Gontscharoff – von Pisemsky und anderen ganz zu schweigen. Aber wir wissen nicht, mit welcher Seite Tolstoi sympathisierte. Hier ist freilich festzustellen, daß er den größeren Teil jener Zeit mit seinem älteren Bruder Nikolaus im Ausland zubrachte, der dann in Südfrankreich an der Schwindsucht starb. Alles, was wir wissen, ist, daß die Unfähigkeit der westlichen Zivilisation, den großen Massen des Volkes Glück und Gleichheit zu bringen, auf Tolstoi tiefen Eindruck machte; und wir erfahren von Wengeroff, daß Auerbach, der zu jener Zeit seine Schwarzwaldgeschichten aus dem Leben der Bauern schrieb und populäre Kalender herausgab, und Proudhon, der damals in Brüssel in der Verbannung lebte, die einzigen bedeutenderen Männer waren, die er während seiner Reisen im Auslande aufsuchte. Tolstoi kam in dem Augenblick nach Rußland zurück, als die Leibeigenen befreit wurden, und nahm den Posten eines „Mirowoy Posrednik" oder Schiedsrichter zwischen den Gutsbesitzern und den befreiten Leibeigenen an; er ließ sich in Jasnaja Poljana nieder und begann dort sein Werk der Jugenderziehung. Dies begann er in völlig unabhängiger Art, d. h. nach rein anarchistischen Prinzipien und völlig frei von den künstlichen Erziehungsmethoden, die von deutschen Pädagogen ausgearbeitet worden waren und damals in Rußland außerordentlich bewundert wurden. Es gab keinerlei Disziplin in seiner Schule. Statt Lehrpläne auszuarbeiten, nach denen die Kinder zu unterrichten wären, sagte Tolstoi, müsse der Lehrer von den Kindern selbst lernen, was er ihnen beizubringen habe, und müsse seine Lehrmethode den individuellen Neigungen und Fähigkeiten jedes einzelnen Kindes anpassen. Tolstoi führte dies mit seinen Schülern durch und erzielte ausgezeichnete Resultate. Seine Methoden haben bis jetzt nur wenig Aufmerksamkeit gefunden, und nur ein großer Schriftsteller – der Dichter William Morris – hat (in „News from

Nowhere") dieselbe freie Erziehung gepredigt. Aber wir können sicher sein, daß eines Tages Tolstois Aufzeichnungen von seinem Unterricht in Jasnaja Poljana, wenn ein begabter Lehrer sie studieren wird, so wie Rousseaus „Emil" von Fröbel studiert worden ist, der Ausgangspunkt einer Erziehungsreform zu werden bestimmt sind, die viel tiefer gehen dürfte, als die Reformen Pestalozzis und Fröbels.

Es ist jetzt bekannt, daß diesem Erziehungswerk seitens der russischen Regierung ein plötzliches Ende bereitet wurde. Während Tolstois Abwesenheit von seinem Gute wurde von Gensdarmen eine Haussuchung vorgenommen. Sie erschreckten nicht nur Tolstois alte Tante derart, daß sie danach krank wurde, sondern sie durchsuchten auch jeden Winkel des Hauses und lasen laut und mit zynischen Bemerkungen aus dem höchst intimen Tagebuche vor, das der große Schriftsteller seit seiner Jugend geführt hatte. Weitere Haussuchungen wurden in Aussicht gestellt, so daß Tolstoi beabsichtigte, für immer nach London zu gehen und Alexander II. durch die Gräfin A. A. Tolstaya informieren ließ, daß er stets einen geladenen Revolver bei sich trage und den ersten Polizeioffizier, der es wagen würde, sein Haus zu betreten, niederschießen würde. — Die Schule mußte jedenfalls geschlossen werden.

„Krieg und Frieden."

Im Jahre 1862 heiratete Tolstoi die junge Tochter eines Moskauer Arztes, Behrs. Er hielt sich dann fast ohne Unterbrechung auf seinem Landgut in Tula auf und widmete seine Zeit während der nächsten fünfzehn oder sechzehn Jahre seinem großen Werke „Krieg und Frieden" und später „Anna Karenina." Seine erste Absicht war (vermutlich unter Benutzung von Familientraditionen und Dokumenten), eine große historische Novelle, „Die Dekabristen", zu schreiben, und er vollendete im Jahre 1863 die ersten Kapitel davon (Band III seiner „Werke", russische Ausgabe.



Moskau); aber während er versuchte, die Typen der Dekabristen herauszuarbeiten, muß er wohl in seinen Gedanken auf den großen Krieg von 1812 zurückgeführt worden sein. Er hatte soviel darüber in den Familientraditionen der Tolstois und Wolchonskys gehört, und jener Krieg hatte soviel gemeinsam mit dem Krimkrieg, den er selbst mitgemacht hatte, daß er dazu gelangte, sein großes Werk „Krieg und Frieden" zu schreiben, das in keiner Literatur seinesgleichen findet.

Eine ganze Epoche, die von 1805 bis 1812, wird in diesen Bänden rekonstruiert, und ihre Bedeutung kommt zum Ausdruck — nicht vom Standpunkt des konventionellen Geschichtsschreibers aus, sondern wie sie von denen verstanden wurde, die in jenen Jahren lebten und handelten. Die ganze Gesellschaft jener Zeit zieht am Leser vorüber, von ihren höchsten Kreisen mit ihrer herzzerreißenden Leichtfertigkeit, mit ihrer konventionellen Denkweise und Oberflächlichkeit, bis zum einfachsten Soldaten im Heere, der die Strapazen jenes schrecklichen Krieges wie eine Prüfung hinnahm, die den Russen von einer höheren Macht auferlegt worden sei, und der sich selbst und seine eigenen Leiden über dem Leben und Leiden der Nation vergaß. Ein eleganter Empfangssaal in St. Petersburg, der Salon einer Person, die mit der Kaiserin-Witwe in Beziehung steht, die Wohnung eines russischen Diplomaten in Österreich und der österreichische Hof, das leichtfertige Leben der Familie Rostoff in Moskau und auf ihrem Landsitze, das strenge Haus des alten Generals, des Fürsten Bolkonsky, das Lagerleben des russischen Generalsstabes und Napoleons einerseits, und auf der anderen Seite das Leben und Treiben eines einfachen Husarenregiments oder einer Feldbatterie, dann Weltschlachten, wie der Rückzug Bagrations, die Unglückstage von Austerlitz, Smolensk und Borodino, das Verlassen und der Brand von Moskau, das Leben jener russischen Gefangenen, die wahllos während des Brandes verhaftet und gruppenweise



hingerichtet wurden, und schließlich die Schrecken des Rückzugs Napoleons von Moskau und des Guerillakrieges — diese ganze unermeßliche Vielartigkeit von Szenen, Ereignissen und kleinen Episoden wird, verwebt mit einem Roman von tiefstem Interesse, vor uns aufgerollt, wenn wir diese Schilderung von dem großen Konflikt Rußlands mit Westeuropa lesen.

Wir machen die Bekanntschaft von mehr als hundert verschiedenen Personen, und jede von ihnen ist so treffend gezeichnet, jede hat ihre eigene, so bestimmte menschliche Physiognomie, jede erscheint so in ihrer eigenen Individualität, daß sie sich deutlich von all den vielen anderen abhebt, die in demselben großen Drama auftreten. Es ist nicht leicht, auch nur die unbedeutendsten von diesen Gestalten zu vergessen: sei es nun einer der Minister Alexanders I. oder eine der Ordonanzen der Reiteroffiziere. Ja, sogar jeder namenlose Soldat der verschiedenen Truppengattungen — der Infanterist, der Husar oder Artillerist — hat seine eigene Physiognomie, und selbst die verschiedenen Pferde Rostoffs oder Denissoffs sind mit individuellen Zügen ausgestattet. Wenn wir an die Mannigfaltigkeit der menschlichen Charaktere denken, die in diesen Kapiteln vor unseren Augen vorüberziehen, so haben wir das wirkliche Bild von einer großen Menschenmenge, von historischen Ereignissen, die wir fast selbst durchlebt zu haben glauben, von einer ganzen Nation, die durch Unglück aufgerüttelt wird, während der Eindruck, den man von den Menschen behält, die man in „Krieg und Frieden" lieb gewonnen hat, oder für die man mitgelitten hat, wenn Mißgeschick sie befiel, oder wenn sie selbst Anderen Unrecht taten (wie z. B. die alte Gräfin Rostoff und Ssonitschka) — der Eindruck, den diese Personen auf uns machen, wenn sie in unserer Erinnerung sich aus der großen Menge herausheben, jener großen Menge denselben Anschein von Wirklichkeit gibt, den kleine Details der Persönlichkeit eines Helden geben.

Die große Schwierigkeit in der historischen Novelle liegt nicht so sehr in der Zeichnung der Figuren zweiten Ranges, als darin, die großen historischen Persönlichkeiten — die Hauptdarsteller in dem historischen Drama — zu schildern derart, daß wirkliche, lebende Menschen daraus werden. Aber gerade hierin hat Tolstoi das Höchste erreicht. Sein Bagration, sein Alexander I., sein Napoleon und sein Kutusoff sind lebende Menschen, die so realistisch dargestellt sind, daß man sie „sieht", und daß man versucht ist, zum Pinsel zu greifen und sie zu malen, oder ihre Bewegungen und Redeweise nachzuahmen.

Die Philosophie des Krieges, die Tolstoi in „Krieg und Frieden" entwickelt hatte, rief, wie bekannt, leidenschaftliche Diskussionen und scharfe Kritiken hervor, und dennoch kann man nicht umhin, sie als zutreffend anzuerkennen. In Wirklichkeit ist sie anerkannt von denen, die den Krieg aus eigener Anschauung kennen, oder die Massen in ihren Handlungen beobachten konnten. Freilich solche, die den Krieg aus Zeitungsberichten kennen, und besonders solche Offiziere, die hinterher so und so oft einen „verbesserten" Schlachtbericht vorgetragen haben, wie er ihnen paßte, und worin sie die führende Rolle spielten — solche Leute werden mit Tolstois Schilderung der „Helden" nicht einverstanden sein; aber es genügt, beispielsweise zu lesen, was Moltke und Bismarck in ihren Privatbriefen über den Krieg von 1870 und 1871 geschrieben haben, oder die einfache ehrliche Schilderung irgend eines historischen Ereignisses, wie wir ihr gelegentlich begegnen, um Tolstois Ansichten vom Krieg und seine Auffassung von dem außerordentlich begrenzten Anteil, den die „Helden" an den historischen Ereignissen nehmen, zu verstehen. Tolstoi hat den Artillerieoffizier Tuschin nicht frei erfunden, den seine Vorgesetzten mitten in der Stellung vor Schöngraben vergessen hatten, und der durch vorsichtige und kluge Verwendung seiner vier Kanonen den ganzen Tag hindurch die Aufreibung der russischen Arrièregarde verhindern konnte: er

kannte solche Tuschins zu gut von Sebastopol her. Sie sind die wahre Lebenskraft jedes Heeres in der Welt, und der Erfolg einer Armee hängt unendlich mehr von der Anzahl ihrer Tuschins ab, als vom Genie der Höchstkommandierenden. Hierin stimmen Tolstoi und Moltke überein, und hierin unterscheiden sie sich beide in gleicher Weise von den „Kriegskorrespondenten" und den Generalstabshistorikern.

In den Händen eines Schriftstellers von geringerer Gestaltungskraft als Tolstoi, hätte eine solche These vielleicht nicht überzeugend wirken können; aber in „Krieg und Frieden" tritt sie fast mit der Gewalt der Selbstverständlichkeit auf. Tolstois Kutusoff ist – was er in Wirklichkeit war – ein ganz gewöhnlicher Mann; aber er war ein großer Mann in dem Sinne, daß er in der Voraussicht des unvermeidlichen und fast schicksalsmäßigen Verlaufs der Ereignisse wenigstens nicht vorgab, sie zu dirigieren, sondern einfach sein Bestes tat, um die Kräfte seiner Armee so zu verwenden, daß wenigstens größeres Unglück vermieden wurde.

Es braucht kaum gesagt zu werden, daß „Krieg und Frieden" eine machtvolle Verurteilung des Krieges bedeutet. Die Wirkung, die der große Schriftsteller in dieser Beziehung auf seine Generation ausgeübt hat, läßt sich tatsächlich in Rußland verfolgen. Sie trat bereits während des großen türkischen Krieges von 1877 und 1878 zutage, als es absolut unmöglich war, in Rußland einen Kriegskorrespondenten zu finden, der da beschrieben hätte, wie „wir die Granaten in den Feind hineingepfeffert" haben, oder wie „wir sie wie Kegel umgeschossen haben." Und selbst, wenn ein Mann sich gefunden hätte, der in seinen Berichten solche Überbleibsel von Kannibalismus gebraucht hätte, so würde keine Zeitung mehr gewagt haben, sie zu drucken. Der allgemeine Charakter des russischen Kriegskorrespondenten war völlig umgeformt worden, und während desselben Krieges tauchten Männer auf, wie der Novellist Garschin und der Maler Werest=



schagin, die ihre Lebensaufgabe darin sahen, den Krieg zu bekämpfen.

Jeder, der „Krieg und Frieden" gelesen hat, erinnert sich natürlich des harten Schicksals Pierres und seiner Freundschaft mit dem Soldaten Karatajeff. Man fühlt, daß Tolstoi für die ruhige Philosophie dieses Mannes aus dem Volke, eines typischen Repräsentanten des gewöhnlichen, mit gesundem Menschenverstand begabten russischen Bauern, große Bewunderung hegt. Einige Kritiker haben deswegen gemeint, daß Tolstoi in Karatajeff eine Art orientalischen Fatalismus predige. Nach der Ansicht des Schreibers ist das aber ganz falsch. Karatajeff, ein konsequenter Pantheist, weiß nur, daß es Unglücksfälle gibt, denen zu widerstehen unmöglich ist, und er weiß, daß das Mißgeschick, das ihn befallen hat, seine eigenen Leiden, und vielleicht die Erschießung einer Anzahl von Gefangenen, unter denen er morgen gerade so gut wie nicht, sich ebenfalls befinden kann, — daß all dies die unvermeidlichen Folgen eines viel größeren Ereignisses sind: des bewaffneten Konfliktes zwischen Nationen, der, wenn er einmal begonnen hat, sich mit all seinen furchtbaren und absolut unkontrollierbaren Konsequenzen abspielen muß. Karatajeff handelt wie eine von den Kühen an den Alpenabhängen, von denen der Philosoph Guyau erwähnt, daß, wenn eine fühlt, daß sie an einem steilen Abhange ins Rutschen kommt, zuerst verzweifelte Anstrengungen macht, sich zu halten, aber, wenn sie sieht, daß keine Mühe hilft, sich ruhig in den Abgrund gleiten läßt. Karatajeff nimmt das Unvermeidliche hin, aber er ist kein Fatalist. Wenn er geglaubt hätte, daß er irgendwie den Krieg verhindern könnte, so würde er alles dazu aufgeboten haben. Ja, als Pierre gegen Ende des Werkes seiner Frau Natascha sagt, daß er sich mit den Dekabristen verbinden will (es wird wegen der Zensur in verschleierten Worten gesagt, aber der russische Leser versteht es nichtsdestoweniger), und als sie ihn fragt: „Würde Platon Karatajeff es gut

heißen?“ antwortete Pierre nach einem Augenblick der Überlegung, mit Entschiedenheit. „Ja, er würde es tun.“

Ich weiß nicht, was ein Engländer oder Franzose oder Deutscher fühlt, wenn er „Krieg und Frieden“ liest – gebildete Engländer haben mir gesagt, daß sie es langweilig finden – aber ich weiß, daß für gebildete Russen die Lektüre fast jeder Szene in „Krieg und Frieden“ eine Quelle unbeschreiblichen ästhetischen Genusses ist. Ich habe, wie so viele Russen, das Werk viele Male gelesen und konnte doch nicht, wenn ich gefragt wurde, die Szenen nennen, die mich am meisten entzückt haben. Die Kindergeschichten, die Masseneffekte in den Kriegsszenen, das Regimentsleben, die unnachahmlichen Szenen aus dem Leben des Hofes und der Aristokratie, die kleinen Details über Napoleon oder Kutusoff, oder aus dem Leben der Rostoffs – das Gastmahl, die Jagd, das Verlassen Moskaus u. s. w.

Viele fühlen sich verletzt, wenn sie beim Lesen des Werkes ihren Helden Napoleon auf einen so kleinen Maßstab reduziert und selbst lächerlich gemacht sehen. Aber der Napoleon, der nach Rußland kam, war nicht mehr der Mann, der die Armeen der Sanskulotten begeisterte und sie in den ersten Feldzügen gegen Leibeigenschaft, Absolutismus und Inquisition geführt hatte. Alle Männer in hoher Stellung sind in gewissem Grade Schauspieler, wie Tolstoi so wundervoll an vielen Stellen seines großen Werkes zeigt, und Napoleon war sicherlich nicht der schlechteste Schauspieler unter ihnen. Aber zurzeit, als er nach Rußland kam – als ein Kaiser, der inzwischen durch die Lobhudeleien der Höflinge ganz Europas und die Verehrung der Massen verdorben war, die ihm zuschrieben, was der durch die große Revolution hervorgerufenen Bewegung der Geister zuzuschreiben war, und die infolgedessen in ihm einen Halbgott sahen – da hatte der Schauspieler in ihm die Oberhand gewonnen über den Mann, in dem vorher die jugendliche Energie der plötzlich erwachten französischen



Nation verkörpert gewesen, in dem der Ausdruck jenes Erwachens erschienen, und durch den die Stärke dieser Bewegung noch erhöht worden war. Auf diese Umstände war der Zauber zurückzuführen, den Napoleons Name auf seine Zeitgenossen ausübte. Bei Smolensk muß Kutusoff dieses Faszinierende an sich erfahren haben, denn statt den Löwen zu einer verzweifelten Schlacht zu zwingen, zog er es vor, ihm eine Rückzugslinie zu öffnen.

„Anna Karenina".

Von allen Novellen Tolstois ist „Anna Karenina" die meist übersetzte und meist gelesene. Als Kunstwerk ist sie ein Meisterstück. Vom allerersten Auftreten der Heldin fühlt man, daß mit dieser Frau ein Drama verbunden sein muß; vom ersten Augenblick an erscheint ihr tragisches Ende so unvermeidlich, wie in einem Shakespeare'schen Drama.

In diesem Sinne ist die Novelle durch und durch lebenstreu. Es ist ein Ausschnitt aus der Wirklichkeit, den wir vor uns haben. Gewöhnlich ist Tolstoi nicht sehr glücklich in der Schilderung von Frauen – mit Ausnahme der sehr jungen Mädchen – und ich glaube nicht, daß selbst die Gestalt Anna Kareninas so tief und psychologisch vollendet und so lebenswahr ist, wie sie sein könnte; aber die Frauen gewöhnlicheren Schlages, wie Dolly, sind wie aus dem Leben gegriffen. Die verschiedenen Szenen der Novelle – die Ballszene, das Pferderennen, das Familienleben Dollys, die ländlichen Szenen auf Lewins Landgut, der Tod seines Bruders u. s. w. – diese alle sind derart behandelt, daß, was künstlerische Qualität betrifft, „Anna Karenina" selbst unter den vielen schönen Novellen Tolstois voransteht.

Und doch trotz alledem rief die Novelle in Rußland einen entschieden ungünstigen Eindruck hervor. Sie brachte Tolstoi Glückwünsche aus dem reaktionären Lager und eine sehr kühle Aufnahme bei dem fortschrittlichen Teil der Gesellschaft ein. Das



Thema der Heirat und eventueller Scheidung zwischen Mann und Frau war in Rußland von den besten Männern und Frauen mit großem Ernst diskutiert worden, sowohl in der Literatur wie im Leben. Es ist selbstverständlich, daß der gleichgültige Leichtsinn in Fragen der Ehe, wie er fortwährend in den Scheidungsprozessen der höheren Gesellschaft in Westeuropa zutage tritt, absolut verurteilt wurde. Ebenso wurde jede Art von Täuschung und Betrug, wie sie in zahllosen französischen Romanen und Dramen vorkommen, unbedingt ausgeschlossen. Aber nachdem Leichtsinn und Betrug streng mißbilligt worden waren, wurde das Recht einer neuen ernsten und tiefen Liebe, wenn sie sich nach Jahren einer glücklichen Ehe entwickelt, um so ernsthafter behandelt. Tschernyschewskys Novelle, „Was ist zu tun?", kann als der beste Ausdruck der Ansichten über die Ehe betrachtet werden, die im besseren Teil der jungen Generation Geltung erlangt hatten. Diese Auffassung war, daß man nach der Heirat kein Recht hätte, sich leichtsinnig in Liebes-Affairen oder sogenannten Flirt einzulassen. Jede Wallung der Leidenschaft verdient noch nicht den Namen einer neuen Liebe, und was oftmals als Liebe bezeichnet wird, ist sehr häufig nichts als ein vorübergehendes Verlangen. Selbst wenn es wahre Liebe wäre, so gibt es doch in den meisten Fällen, bevor sie sich zu unbesiegbarer Leidenschaft herausbildet, eine Zeit, in der man Muße hat, darüber nachzudenken, was die Folge sein würde, wenn die neue Neigung die Tiefe solch einer Leidenschaft erreichen würde. Aber trotz allem gibt es Fälle, in denen eine neue Liebe tatsächlich kommt, und es gibt auch Fälle, in denen sie fast schicksalsmäßig eintreten muß: z. B. wenn ein Mädchen einen Mann auf fortwährendes Drängen hin und fast gegen ihren eigenen Willen geheiratet hat, oder wenn sie beide, ohne eigentlich einander gut zu verstehen, zur Ehe geschritten sind, oder wenn einer von beiden zu einem höheren Ideal sich weiter entwickelt hat, während der andere, der

eine Zeitlang die Maske des Idealismus getragen hat, in das philisterhafte Glück der gewärmten Pantoffeln zurückfällt. In solchen Fällen ist eine Trennung nicht nur unvermeidlich, sondern liegt oft im Interesse beider Teile. Es würde für beide viel besser sein, die Leiden durchzumachen, die eine Scheidung mit sich bringt (die guten Naturen werden dadurch ja sogar besser), als die weitere Existenz des einen — und in den meisten Fällen beider Teile — zu vernichten und noch dazu den unglückseligen Folgen entgegenzusehen, die das Zusammenleben unter solchen Umständen für die Kinder haben muß. Das war wenigstens der Schluß, zu dem sowohl die russische Literatur wie auch die Besten in unserer Gesellschaft gelangt waren.

Und nun kam Tolstoi mit „Anna Karenina", der er als Motto den Bibelspruch „Die Rache ist mein" voransetzte, und worin die Rache auf die unglückliche Karenina fällt, die nach der Scheidung von ihrem Gatten ihrem Leben durch Selbstmord ein Ende macht. Die russischen Kritiker konnten Tolstois Ansichten nicht teilen. Im Fall der Karenina konnte allerdings die biblische Rache nicht in Frage kommen. Sie wurde als junges Mädchen an einen alten und unangenehmen Mann verheiratet. Zu jener Zeit wußte sie nicht, was sie tat, und Niemand hatte es ihr erklärt. Sie wußte nicht, was Liebe ist, und fühlte es zum ersten Male, als sie Wronsky sah. Ihren Gatten betrügen konnte sie absolut nicht, und eine rein konventionelle Ehe aufrecht zu erhalten, wäre ein Opfer gewesen, das weder ihren Mann noch ihr Kind glücklicher gemacht hätte. Scheidung und eine neue Ehe mit Wronsky, der sie liebte, war der einzig mögliche Ausweg. Jedenfalls aber, wenn die Geschichte Anna Kareninas tragisch enden mußte, so war das doch nicht im Mindesten als Folge eines Aktes der Gerechtigkeit aufzufassen. Wie immer, hatte Tolstois künstlerische Ehrlichkeit selbst einen anderen Grund — den wahren — gezeigt. Es war die Inkonsequenz Wronskys und Anna Kareninas. Nach=



dem sie sich von ihrem Gatten getrennt und der „öffentlichen Meinung“ Trotz geboten hatte — d. h. der Meinung von Frauen, die, wie Tolstoi selbst zeigt, nicht ehrlich genug waren, als daß ihnen irgend ein Urteil in der Sache zugestanden hätte — nach alledem hatte weder sie noch Wronsky den Mut, mit jener Gesellschaft zu brechen, deren Leerheit Tolstoi so vorzüglich kennt und beschreibt. Statt dessen war es bei ihrer Rückkehr nach St. Petersburg die Hauptsorge der beiden, wie Betsy und andere solche Frauen sie empfangen würden. Und es war die Meinung solcher Frauen — die „falsche Stellung“, die sie Wronsky und Karenina in ihrer Gesellschaft anwiesen — die daraus für Wronsky entspringende Notwendigkeit, seine Lieblingsbeschäftigungen aufzugeben — es war die Überschätzung der Meinungen der „Betsys“ — und wahrlich nicht die himmlische Gerechtigkeit, die die arme Frau zum Selbstmord trieb.

Die religiöse Krisis.

Die tiefgehende Veränderung, die in Tolstois Grundbegriffen vom Leben, in den Jahren 1875 bis 1878, als er bereits ein Alter von mehr als fünfzig Jahren erreicht hatte, stattfand, ist allgemein bekannt. Mir scheint, daß man nicht das Recht hat, in die öffentliche Diskussion zu ziehen, was in den tiefsten Tiefen von eines Anderen Geist vorgegangen ist; aber wenn der große Schriftsteller uns selbst das innere Drama und die Kämpfe schildert, die er durchgemacht hat, so hat er uns damit sozusagen eingeladen, zu beurteilen, ob er in seinen Meinungen und Schlüssen recht gehabt hat; und wenn wir uns auf das psychologische Material beschränken, das er uns gegeben hat, so können wir in die Diskussion eintreten, ohne in die Motive seiner Handlungen in indiskreter Weise einzudringen.

Es ist höchst auffallend, beim Wiederlesen der früheren Werke Tolstois zu finden, wie die Ideen, die er gegenwärtig vertritt,



immer schon in seinen ersten Werken zutage getreten sind. Philosophische Fragen und Fragen der moralischen Grundlagen des Lebens interessierten ihn von seiner frühen Jugend an. Im Alter von sechzehn Jahren pflegte er philosophische Werke zu lesen, und während seiner Universitätsjahre und selbst in seiner stürmischen Zeit tauchten Fragen über die rechte Lebensweise in ihrer vollen Größe vor ihm auf. Seine autobiographischen Novellen, besonders „Jugend", zeigen tiefe Spuren jener inneren Geistesarbeit, obwohl er, wie er in seinem „Bekenntnis" erzählt, niemals alles gesagt hat, was hierüber zu sagen wäre. Ja, es ist klar, daß er, obwohl er seinen Geisteszustand in jenen Jahren als den eines „philosophischen Nihilisten" schildert, doch in Wirklichkeit die Anschauungen seiner Kindheit niemals verlassen hat.*) Er war immer ein Bewunderer und Schüler Rousseaus gewesen. In seinen Aufsätzen über die Erziehung (in Band IV der zehnten Moskauer Ausgabe seiner Werke zusammengestellt), behandelt er schon in radikaler Weise die meisten der brennenden sozialen Fragen, die er in seinen späteren Jahren diskutiert hat. Diese Fragen quälten ihn damals schon, als er sein Erziehungswerk in Jasnaja Poljana unternahm und Friedensrichter war — also in den Jahren 1861 bis 1862 — so daß er mit dem notwendigen Dualismus, der mit seiner Stellung als Großgrundbesitzer verbunden war, höchst unzufrieden sein mußte. Er schrieb später: „Ich wäre damals schon vielleicht zu der Krisis gekommen, zu der ich fünfzehn Jahre später gelangte, wenn nicht eine neue Seite des Lebens mir Erlösung versprochen hätte, nämlich die Ehe." Mit anderen Worten war Tolstoi schon damals sehr nahe daran, die Auffassung der privilegierten Klassen über Eigentum und Arbeit zu verwerfen und sich der großen populistischen Bewegung anzuschließen, die

---

*) »Einführung in die Kritik der dogmatischen Theologie und eine Analyse der christlichen Lehre«, oder »Bekenntnis«, Band I, von Tschertkoffs Ausgabe der von der russischen Zensur verbotenen Werke (Russisch), Christchurch, 1902.



bereits in Rußland auftrat. Das würde er wahrscheinlich getan haben, hätte nicht eine neue Welt der Liebe, des Familienlebens und der Familieninteressen, in die er sich mit der Intensität seiner leidenschaftlichen Natur versenkte, die Bande gefestigt, die ihn an seine eigene Klasse fesselten.

Die Kunst muß ebenfalls dazu beigetragen haben, seine Aufmerksamkeit von den sozialen Problemen abzulenken, wenigstens so weit ihre ökonomischen Seiten in Frage kamen. In „Krieg und Frieden" entwickelte er die Philosophie der Massen gegen die Helden, eine Philosophie, die nur wenige unter den Gebildeten ganz Europas bereit gefunden hätte, sich ihr anzuschließen. War es sein dichterisches Genie, das ihm die Rolle, die die Massen in dem großen Kriege von 1812 gespielt hatten, enthüllte, und das ihn lehrte, daß sie – die Massen und nicht die Helden – alle großen Dinge in der Geschichte geleistet haben? Oder war es nur eine Weiterentwickelung der Ideen, die ihn in der Schule von Jasnaja Poljana erfüllten, und die sich im Gegensatz befanden zu allen Erziehungstheorien, die von Kirche und Staat im Interesse der privilegierten Klasse ausgearbeitet worden waren? Auf alle Fälle muß „Krieg und Frieden" ihm ein genügend großes Problem zu lösen gegeben haben, um seine Gedanken für eine Reihe von Jahren zu absorbieren, und während der Abfassung dieses Monumentalwerkes, in dem er versuchte, eine neue Geschichtsauffassung zu bieten, muß er gefühlt haben, daß er auf dem rechten Wege war. In „Anna Karenina", einem Werk, das keine solchen reformatorischen und philosophischen Zwecke verfolgte, hatte Tolstoi Gelegenheit, nochmals mit all der Intensität dichterischer Gestaltungskraft das hohle Leben der Müßiggängerklasse durchzumachen, und es mit dem Leben der Bauern und ihrer Arbeit zu kontrastieren. Und es war bei der Beendigung dieses Romanes, als er deutlich zu verstehen begann, wie sehr sein eigenes Leben mit den Idealen seiner früheren Jahre in Widerspruch geraten war.



Ein furchtbarer Konflikt muß damals im Geiste des großen Schriftstellers vor sich gegangen sein. Das kommunistische Gefühl, das ihn bei der Erzählung von dem Straßensänger in „Luzern" beherrscht hatte, und das ihn zu einer strengen Anklage gegen die begüterten Klassen veranlaßte, die Gedankenrichtung, die seine strenge Kritik gegen das Privateigentum in „Holstomyer: die Geschichte eines Pferdes" diktierte, die anarchistischen Ideen, die ihn in seinen Aufsätzen über die Erziehung zur Verneinung einer Zivilisation, die sich auf den Kapitalismus und den Staat stützt, führten, und andererseits seine Auffassung vom Privateigentum, die er versuchte mit seinen kommunistischen Ideen in Einklang zu bringen (z. B. in der Unterhaltung zwischen den beiden Brüdern Levin in „Anna Karenina"), seine Kühle gegenüber den Parteien, die sich im Widerstreit mit der russischen Regierung befanden, und gleichzeitig seine tiefbegründete Verachtung jener Regierung — alle diese Tendenzen müssen sich im Geiste des großen Schriftstellers in unvereinbarem Konflikt befunden haben. Diese fortwährenden Widersprüche waren so auffallend, daß, während die weniger scharfblickenden russischen Kritiker und die Verteidiger der Leibeigenschaft in der „Moskovskiya Wedomosti" meinten, daß Tolstoi ganz ins reaktionäre Lager übergegangen sei —, ein begabter russischer Kritiker, Michailowsky, im Gegensatz dazu im Jahre 1875 eine Reihe Artikel unter dem Titel „Die rechte und die linke Hand des Grafen Tolstoi" veröffentlichte, in der er die zwei Naturen zeigte, die in dem großen Dichter in fortwährendem Konflikt waren. In diesen Artikeln analysierte der junge Kritiker, der ein großer Bewunderer Tolstois war, die fortschrittlichen Ideen, die er in seinen Erziehungsaufsätzen entwickelt hatte (zu jener Zeit waren sie dem großen Publikum fast unbekannt), um sie mit den höchst konservativen Ideen zu vergleichen, die er in seinen späteren Schriften zum Ausdruck brachte. Als notwendige Folge sah Michailowsky eine Krisis voraus, zu der Tolstoi unvermeidlich kommen müsse.



»Ich will nicht«, schrieb er, »von Anna Karenina sprechen, zunächst, weil der Roman noch nicht beendet ist und zweitens, weil man entweder sehr viel oder gar nichts darüber sagen sollte. Ich will nur bemerken, daß man in diesem Roman — viel oberflächlicher, aber vielleicht gerade deshalb deutlicher als anderwärts — die Spuren des Dramas sieht, das in der Seele des Autors vorgeht. Man fragt sich, was ein solcher Mann tun soll, wie er leben kann, wie er die Vergiftungen seines Bewußtseins vermeiden soll, die ihn Schritt für Schritt im Genuß der Befriedigung seiner Wünsche stören. Sicherlich sucht er, und sei es auch instinktiv, nach einem Mittel, um das innere Drama seiner Seele zu enden, den Vorhang fallen zu lassen; aber wie kann er es tun? Ich glaube, daß, wenn ein gewöhnlicher Mann sich in solcher Lage befände, er in Selbstmord oder Trunksucht enden würde. Ein Mann von Bedeutung wird im Gegenteil nach anderen Auswegen suchen, und solcher Auswege gibt es mehrere.« (In »Otetschestwennyja Zapiski« — eine Revue — Juni 1875; auch in Michailowskys »Werken«.)

Einer dieser Auswege — fährt Michailowsky fort — wäre, für das Volk zu schreiben. Natürlich sind nur wenige so glücklich, das Talent und die Fähigkeiten, die hierzu nötig sind, zu besitzen:

»Aber nachdem er (Tolstoi) einmal überzeugt ist, daß die Nation aus zwei Hälften besteht, und daß selbst die ‚unschuldigen' Vergnügungen der einen Hälfte zum Nachteil der anderen Hälfte ausfallen — warum sollte er da nicht seine ungeheuren Kräfte in den Dienst dieser gewaltigen Idee stellen? Es ist sogar schwer, sich vorzustellen, daß irgend ein anderes Thema einen Dichter interessieren sollte, der in seinem Innern ein so furchtbares Drama trägt wie Graf Tolstoi. So tief und ernst ist es, und so tief geht es bis zur Wurzel aller literarischen Tätigkeit, daß es offenbar alle anderen Interessen vernichten muß, so wie die Schlingpflanze alle anderen Pflanzen erstickt. Und ist es nicht ein genügend hohes Ziel im Leben, immerfort die ‚Gesellschaft' daran zu erinnern, daß ihre Vergnügungen und Unterhaltungen nicht die Vergnügungen der ganzen Menschheit sind, der ‚Gesellschaft' den wahren Sinn der Fortschrittserscheinungen zu erklären, um — sei es auch nur in den wenigen Besseren — ein Bewußtsein und ein Gefühl für Gerechtigkeit zu erwecken? Und ist nicht dieses Feld für dichterisches Schaffen groß genug?...«

»Das Drama, das sich in Graf Tolstois Innerem abspielt, ist meine Hypothese«, schließt Michailowsky, »aber es ist eine legitime Hypothese, ohne die es unmöglich wäre, seine Werke zu verstehen.«

Es ist seitdem bekannt, wie sehr Michailowsky richtig vorausgesehen hatte. In den Jahren 1875 bis 1876, als Tolstoi „Anna Karenina" beendigte, begann er die Leere und den Zwiespalt des Lebens, das er bis dahin geführt hatte, voll zu begreifen. „Etwas



Merkwürdiges", sagt er, „begann in mir vorzugehen. Es kamen mir Momente einer Bestürzung, eines Stockens allen Lebens, wie wenn ich nicht wüßte, wie ich leben und was ich tun sollte." „Wozu? Was dann?" waren die Fragen, die vor ihm aufzusteigen begannen. „Gut", sagte er zu sich selbst, „Du wirst 15000 Morgen Land in Samara und 3000 Pferde haben, aber was ist damit? Und ich war bestürzt und wußte nicht, was ich zunächst denken sollte." Der literarische Ruhm hatte für ihn die Anziehungskraft verloren, seit „Krieg und Frieden" ihn zu seiner jetzigen Höhe gesteigert hatte. Das kleine Bild von philisterhaftem Familienglück, das er in einer Novelle („Familienglück") vor seiner Heirat geschildert, hatte er jetzt durchlebt, aber es befriedigte ihn nicht mehr. Das epikuräische Leben, das er bis dahin geführt, hatte jeden Sinn für ihn verloren. „Ich fühlte", schreibt er in seinem „Bekenntnisse", „daß etwas zerbrochen war, worauf ich gestanden hatte, daß nichts mehr für mich da war, worauf ich stehen konnte, daß, wovon ich gelebt hatte, nicht mehr existierte, und daß mir nichts Lebenswertes mehr geblieben war. Mein Leben war zu einem Stillstand gekommen." Die sogenannten „Familienpflichten" hatten ihr Interesse verloren. Wenn er an die Erziehung seiner Kinder dachte, fragte er sich „Wozu?" Und sehr wahrscheinlich fühlte er, daß er in seiner Großgrundbesitzers-Umgebung niemals imstande sein würde, ihnen eine bessere Erziehung zu geben als seine eigene, die er verdammte. Und wenn er an das Glück der Massen zu denken anfing, fragte er sich: „Was geht es mich an, daß ich daran denken muß?"

Er fühlte, daß er keinen Lebenszweck vor sich hatte. Er hatte nicht einmal Wünsche, die er als vernünftig ansehen konnte. „Wenn eine Fee zu mir gekommen wäre und mir angeboten hätte, mir einen Wunsch zu erfüllen, so würde ich nicht gewußt haben, was zu wünschen .... Ich hätte nicht einmal wünschen können, die Wahrheit kennen zu lernen, weil ich ungefähr wußte,



was ich erfahren würde: die Wahrheit, daß das Leben ein Unsinn ist." Er hatte kein Ziel vor sich und keinen Lebenszweck, und er empfand, daß das Leben ohne einen Zweck und mit seinen unvermeidlichen Leiden nicht wert war, gelebt zu werden." („Bekenntnis" VI. VII.)

Er besaß nicht — um seinen eigenen Ausdruck zu gebrauchen — die moralische Abgestumpftheit, die notwendig wäre, um seinen Epikurismus vor der Vergiftung durch das überall vorherrschende Elend zu schützen; und doch hatte er nicht, ebensowenig wie Schopenhauer, den Willen, der notwendig gewesen wäre, um seine Handlungen mit den Forderungen seiner Vernunft in Einklang zu bringen. Die Selbstvernichtung, der Tod, erschien daher als eine willkommene Lösung.

Tolstoi war jedoch ein zu starker Mann, um sein Leben durch Selbstmord zu enden. Er fand einen Ausweg, und dieser Ausweg zeigte sich ihm durch seine Rückkehr zu der Liebe seiner Jugend: der Liebe zu den Bauern. „War es die Folge einer seltsamen, sozusagen physischen Liebe für das arbeitende Volk", schreibt er, oder war es eine andere Ursache? — Aber er verstand jedenfalls, daß er den Sinn des Lebens unter den Millionen suchen müsse, die ihr ganzes Leben hindurch sich in schwerer Arbeit plagen. Er begann mit größerer Aufmerksamkeit als bisher das Leben dieser Millionen zu analysieren. „Und ich begann", sagt er, „diese Leute zu lieben." Und je mehr er in ihr vergangenes und gegenwärtiges Leben eindrang, um so mehr liebte er sie und „um so leichter war es für mich, zu leben." Was das Leben der Leute in seinem eigenen Kreise betrifft, im Kreise der Reichen, der Gebildeten, so fühlte er „nicht nur Abscheu dafür: es verlor allen Sinn in seinen Augen." Er verstand, daß, wenn er nicht gesehen hatte, warum das Leben wert sei, gelebt zu werden, es deshalb war, weil sein eigenes Leben, mit seiner epikuräischen Exklusivität, die Wahrheit vor ihm verborgen hatte.



»Ich verstand«, sagt er, »daß meine Frage ‚Was ist das Leben?‘ und meine Antwort darauf, ‚Das Böse‘, ganz zutreffend war. Es war nur falsch gewesen, die Frage und Antwort im Allgemeinen gelten zu lassen. Auf die Frage: ‚Was ist das Leben?‘ hatte ich die Antwort bekommen: ‚Schlechtigkeit und Unsinn‘, und das war richtig. Mein eigenes Leben — ein Leben der Befriedigung von Leidenschaften — entbehrte jeden Sinnes und war des Bösen voll. Aber das war nur für mein eigenes Leben gültig und nicht für das Leben aller Menschen. Schon die Vögel und die niedersten Tiere, sie alle leben, um ihr Leben zu erhalten und es auch für andere, außer ihnen selbst, zu sichern, während ich es nicht nur für andere nicht sicherte, ich sicherte es nicht einmal für mich selbst. Ich lebte als ein Parasit, und wenn ich mir die Frage vorlegte ‚Wozu lebe ich?‘, so mußte ich mir die Antwort geben, daß mein Leben zwecklos war.«

Die Überzeugung also, daß er leben müsse, wie die Millionen leben, daß er seinen eigenen Lebensbedarf sich verdienen müsse, daß er arbeiten müsse, wie alle die Millionen arbeiten, und daß ein solches Leben die einzige mögliche Antwort auf die Frage sei, die ihn zur Verzweiflung gebracht hatte — das einzige Mittel, um den furchtbaren Widersprüchen zu entgehen, die Schopenhauer veranlaßt hatte, die Selbstvernichtung zu predigen, und Salomo, Schakiamuni und so viele andere ihr Evangelium des verzweifelnden Pessimismus predigen ließ — diese Überzeugung also rettete ihn und gab ihm die verlorene Energie und den verlorenen Willen zum Leben zurück. Aber die gleiche Idee hatte Tausende von russischen jungen Leuten in derselben Zeit begeistert und hatte sie veranlaßt, die große Bewegung „V Narod!“ „Zum Volke — Seid das Volk!“ ins Leben zu rufen.

Tolstoi hat uns in einem wundervollen Buche, „Was ist also zu tun?“, die Eindrücke mitgeteilt, die er von den Höhlen der Armut in Moskau im Jahre 1881 bekommen hatte, und den Einfluß, den sie auf die Weiterentwickelung seiner Gedanken ausübten. Aber wir wissen noch nicht, welche Tatsachen und Eindrücke ihm in den Jahren 1875 bis 1881 so lebendig die Leerheit des Lebens, das er bis dahin geführt hatte, sehen ließen. Nehme ich dann zu viel an, wenn ich meine, daß es diese Bewegung

„Zum Volke!" war, die so viele russische junge Leute veranlaßt hatte, in die Dörfer und Fabriken zu gehen, und dort das Leben des Volkes zu führen — daß diese Bewegung Tolstoi ebenfalls schließlich dazu gebracht hatte, seine Position eines reichen Gutsbesitzers nochmals zu überdenken.

Daß er von dieser Bewegung wußte, das kann keinem Zweifel unterliegen. Der Prozeß gegen die Netschajeff-Gruppe im Jahre 1871 war ausführlich in allen russischen Zeitungen abgedruckt, und man konnte leicht durch all die jugendliche Unreifheit der Reden der Angeklagten hindurch die hohen Motive und die Liebe zum Volke erkennen, die sie begeistert hatte. Der Prozeß gegen die Dolguschin-Gruppe im Jahre 1875 brachte einen noch tieferen Eindruck in der gleichen Richtung hervor; aber besonders der Prozeß der hochsinnigen Mädchen Bardina, Lubatowitsch, der Schwestern Subbotin, — der „Moskauer Fünfzig", wie sie damals genannt wurden, — die, alle aus reichen Familien stammend, das Leben von Fabrikmädchen geführt hatten, und in den furchtbaren Fabrikbaracken vierzehn bis sechzehn Stunden täglich gearbeitet hatten, um mit dem arbeitenden Volke zusammen zu sein und es zu unterweisen . . . und dann — der Prozeß der „Hundertdreiundneunzig" und der Vera Sassulitschs im Jahre 1878. Wie groß auch Tolstois Abneigung gegen die Revolutionäre gewesen sein mag, so muß er doch — als er die Berichte von diesen Prozessen las, oder hörte, was darüber in Moskau und in seiner Provinz Tula gesagt wurde, und als er überall den Eindruck sah, den sie hervorgerufen hatten — gefühlt haben, daß diese Jugend dem sehr viel näher stand, was er selbst in seiner früheren Zeit im Jahre 1861 und 1862 gewesen war, als den Leuten, unter denen er jetzt lebte, den Katkoffs, den „Fets" und derlei Leuten mehr. Und dann, selbst wenn er nichts von diesen Prozessen wußte und nichts von den „Moskauer Fünfzig" gehört haben sollte, so kannte er doch wenigstens Turgenjeffs „Jungfräulichen Boden", das im



Juni 1877 veröffentlicht wurde, und er muß selbst aus diesem unvollkommenen Werke, das von dem jungen Rußland so warm begrüßt wurde, gefühlt haben, was dieses junge Rußland war.

Wenn Tolstoi im Alter von einigen zwanzig Jahren gewesen wäre, so hätte er möglicherweise dieser Bewegung in der einen oder anderen Form, ungeachtet aller Hindernisse, sich angeschlossen. So wie er war, in seiner Umgebung, und besonders nachdem er schon mit dem Problem beschäftigt war, wo der Hebel sei, der die menschlichen Herzen überall bewegen könnte, um die Quelle einer tief moralischen Reform jedes einzelnen Menschen zu werden — mit einer solchen Frage vor seinem Geiste hatte er noch manchen Kampf durchzumachen, bevor er dazu gelangen konnte, bewußt denselben Schritt zu tun. Für unsere jungen Männer und Frauen war die bloße Forderung hinreichend, daß jemand, dem es durch die Arbeit der Massen möglich gewesen ist, sich eine Erziehung anzueignen, es dafür den Massen schuldig sei, für sie zu arbeiten. Sie verließen ihre reichen Häuser, führten das einfachste Leben, in dem sie sich kaum von dem der Arbeiter unterschieden und weihten der Arbeit für das Volk ihr Leben. Aber aus vielen Gründen — wie Erziehung, Gewohnheiten, Umgebung, das Alter und vielleicht die große philosophische Frage, die ihn beschäftigte — mußte Tolstoi die schmerzlichsten Kämpfe durchmachen, bevor er, wenn auch auf eine andere Weise, zu derselben Schlußfolgerung kam, und zwar der, daß — wie er es selbst ausdrückt — der Träger eines Teiles des Göttlichen den Willen dieses Göttlichen erfüllen müsse, der da fordert, daß jeder Einzelne für das Glück der Menschheit zu arbeiten habe.*)

In dem Augenblick aber, in dem er zu dieser Schlußfolgerung

*) »Das, was einige Leute mir sagten, und was ich manchmal versucht habe, zu glauben — nämlich, daß man Glück erstreben müsse, nicht nur für sich selbst allein, sondern für die anderen, die Nachbarn, und ebenso für alle Menschen: das hatte mich nicht befriedigt. Erstens konnte ich nicht tatsächlich das Glück der anderen wünschen wie mein eigenes, und zweitens und hauptsächlich: die anderen waren



gelangte, zögerte er nicht, entsprechend zu handeln. Die Schwierigkeiten, die er zu beseitigen hatte, bevor er der Forderung seines Gewissens folgen konnte, müssen außerordentlich groß gewesen sein, wie wir uns wohl vorstellen können. Die Sophismen, gegen die er anzukämpfen hatte – besonders als alle diejenigen, die den Wert seines außerordentlichen Talentes verstanden, gegen seine Verurteilung seiner früheren Schriften protestierten, sind leicht zu begreifen. Und man kann nur die Stärke seiner Überzeugung bewundern, als er schließlich das Leben, das er bis dahin geführt hatte, gänzlich neugestaltete.

Das kleine Zimmer, das er in seinem reichen Hause von nun an bewohnte, ist durch eine weltberühmte Photographie wohl bekannt: Tolstoi hinter dem Pfluge, von Repin gemalt, hat den ganzen Weg um die Welt gemacht und wird von der russischen Regierung für ein so gefährliches Bild gehalten, daß es aus der Gemäldegallerie entfernt wurde, in der es ausgestellt war. Er beschränkte sich auf das absolut notwendige Minimum der einfachsten Art von Nahrung und tat sein Bestes, so lange seine physischen Kräfte es erlaubten, dieses Minimum durch physische Arbeit zu gewinnen. Und während der letzten Jahre seines Lebens hat er trotzdem mehr geschrieben, als jemals in den Jahren seiner größten literarischen Produktivität.

Die Wirkung dieses Beispiels, das Tolstoi der Menschheit gegeben hat, ist bekannt. Er glaubte aber, daß er auch die philosophischen und religiösen Gründe für sein Verhalten geben müsse, und er tat es in einer Reihe bemerkenswerter Schriften.

Geleitet von dem Gedanken, daß Millionen einfacher, arbeitender Menschen den Sinn des Lebens erkannten und ihn im

---

gleich mir zu Unglück und Tod verdammt, und so waren alle meine Bemühungen um das Glück anderer Leute nutzlos. Ich verzweifelte.« Die Auffassung, daß das Glück des Einzelnen am besten im Glücke aller und in dem Streben nach dem Glücke aller zu finden sei, teilte er nicht, und infolgedessen hielt er den Fortschritt in dieser Richtung nicht für einen hinreichenden Lebenszweck.



Leben selbst fanden, das sie als die Erfüllung des „Willens des Weltenschöpfers“ betrachteten, fügte er sich dem einfachen Glauben der russischen Bauern, obwohl sein Geist zögern mußte, dies zu tun, und folgte mit ihnen dem Ritus der griechisch=orthodoxen Kirche. Es gab aber eine Grenze für Konzessionen, und es gab Glaubensformen, die er unbedingt nicht annehmen konnte. Er fühlte, daß, wenn er z. B. während der Messe vor der Kommunion feierlich erklärte, daß er die Lehre der Transsubstantiation im buchstäblichen Sinne des Wortes – und nicht bildlich – verstand, er damit etwas sagte, was er in voller Gewissensruhe nicht sagen konnte. Außerdem machte er damals die Bekanntschaft der nichtkonformistischen Bauern Sutyajeff und Bondaryoff, für die er tiefste Achtung hatte, und er sah aus seinen Unterhaltungen mit ihnen, daß er durch seinen Anschluß an die griechisch=orthodoxe Kirche dieser in ihrer abscheulichen Verfolgung der Nichtkonformisten half, daß er damit an dem Hasse teilnahm, den alle Kirchen eine gegen die andere hegen.

Infolgedessen begann er das Christentum von Grund aus zu studieren, ohne sich um die Lehren der verschiedenen Kirchen zu kümmern, und er unternahm eine sorgfältige Revision der Übersetzungen der Evangelien in der Absicht, die wirkliche Bedeutung der Vorschriften des großen Lehrers, und das, was von seinen Jüngern hinzugefügt worden war, zu erkennen. In seinem bedeutsamen, höchst sorgfältig ausgearbeiteten Werke („Die Kritik der dogmatischen Theologie“), zeigte er, wie außerordentlich die Interpretationen der Kirchen von dem abwichen, was nach seiner Ansicht der wahre Sinn von Christi Worten war. Und dann arbeitete er ganz selbständig eine Interpretation der christlichen Lehre aus, die den Interpretationen, die ihr von großen populären Bewegungen gegeben wurden, außerordentlich ähnlich ist. Interpretationen, wie sie im IX. Jahrhundert in Armenien, später von Wycliff und von den ersten Anabaptisten, wie Hans Denck, ge=



geben worden war, wobei er jedoch, ähnlich wie die Quäker, besonderen Wert auf die „Kein-Widerstand“-Lehre legte.

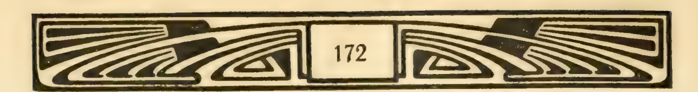
Seine Interpretation der christlichen Lehre.

Die Gedanken, die Tolstoi auf diese Weise nach und nach ausarbeitete, werden der Reihe nach in drei verschiedenen Werken auseinandergesetzt: „Die dogmatische Theologie“, deren Einleitung unter dem Namen „Bekenntnis“ besser bekannt ist, und die im Jahre 1882 geschrieben wurde; weiterhin „Was ist mein Glaube?“ (1884) und schließlich: „Was ist also zu tun?“ (1886). Hierzu gehört dann noch „Das Reich Gottes in uns selbst, oder das Christentum nicht als eine mystische Lehre, sondern als eine neue Lebensanschauung“ (1900) und vor allem ein kleines Buch „Die christliche Lehre“ (1902) das in kurzen prägnanten Paragraphen wie ein Katechismus geschrieben ist und eine vollständige und klare Darlegung von Tolstois Ansichten enthält. Eine Anzahl anderer Werke, die sich mit demselben Thema befassen, wie „Das Leben und die Lehre Christi“, „Meine Antwort auf das Exkommunikations-Edikt der Synode“, „Was ist die Religion“, „Über das Leben“ u. s. w. wurden im gleichen Jahre veröffentlicht. Diese Werke repräsentieren Tolstois Arbeit während der letzten zwanzig Jahre und wenigstens vier von ihnen („Bekenntnis“, „Mein Glauben“, „Was ist zu tun“ und „Die christliche Lehre“) müssen von jedem, der die religiösen und moralischen Anschauungen Tolstois kennen lernen und sich von den konfusen Begriffen befreien will, die manchmal als Tolstoismus ausgegeben werden, in der angegebenen Reihenfolge gelesen werden. Was das kurze Werk „Das Leben und die Lehre Christi“ betrifft, so faßt es sozusagen die vier Evangelien in eines zusammen und gibt sie in einer leicht verständlichen Sprache, frei von allen mystischen und metaphorischen Elementen wieder: es enthält Tolstois Auffassung von den Evangelien.

Diese Werke sind der bedeutsamste Versuch einer rationalistischen Interpretation des Christentums, der je gewagt worden ist. Das Christentum erscheint darin frei von allem Gnostizismus und Mystizismus, als eine rein geistige Lehre von dem Weltgeist, der die Menschen zu einem höheren Leben führt — einem Leben der Gleichheit und freundschaftlichen Beziehungen aller Menschen. Wenn Tolstoi das Christentum als die Grundlage seines Glaubens anerkennt, so ist es nicht, weil er es als eine Offenbarung ansieht, sondern, weil die Lehre des Christentums, wenn wir sie von allem Beiwerk befreien, das die Kirchen hinzugefügt haben, „genau dieselbe Lösung des Lebensproblems enthält, die mit mehr oder weniger Klarheit von den edelsten Menschen sowohl vor wie nach der Zeit des Evangeliums gegeben worden ist — eine Reihe, die von Moses, Jesaja, Buddha und Konfuzius zu den älteren griechischen Philosophen und von Sokrates bis auf Pascal, Spinoza, Fichte, Feuerbach und alle die anderen oft unbekannt gebliebenen hinabreicht, die ohne irgendwelche Lehren glaubensmäßig hinzunehmen, uns über die Bedeutung des Lebens belehrt haben"*) — weil diese Lehre „eine Erklärung vom Sinne des Lebens" gibt und „eine Lösung des Widerspruches zwischen dem Streben nach Leben und Wohlergehen und dem Bewußtsein ihrer Unerreichbarkeit" (Die christliche Lehre, § 13) „zwischen dem Verlangen nach Glück und Leben auf der einen Seite, und der immer klarer werdenden Erkenntnis der Gewißheit von Unglück und Tod auf der anderen" (Die christliche Lehre, § 10).

Was die dogmatischen und mystischen Elemente des Christentums betrifft, die er als bloße Hinzufügungen zu der wahren Lehre Christi behandelt, so hält er sie für so schädlich, daß er sogar folgende Bemerkuug macht: „Es ist furchtbar, es auszu=

*) »Die christliche Lehre«, Einleitung. — An einer anderen ähnlichen Stelle fügt er Marcus Aurelius und Lao=Tse den eben genannten Lehrern der Menschheit hinzu.



sprechen – aber ich habe diesen Gedanken oft und oft gehabt – wenn die Lehre Christi, zusammen mit der Lehre der Kirche, die daraus entstanden ist, überhaupt nicht existierte, so würden diejenigen, die sich heute Christen nennen, der Lehre Christi – d. h. einer vernünftigen Lehre vom Zweck des Lebens – näher sein, als sie es jetzt sind. Die Morallehren aller Propheten der Menschheit würden ihnen nicht verschlossen gewesen sein.“*)

Er schiebt alle mystischen und metaphysischen Begriffe, die mit dem Christentum verwebt worden sind, beiseite und konzentriert sein Hauptaugenmerk auf das Moralische der christlichen Lehre. Eines der mächtigsten Mittel, sagt er, durch das die Menschen daran verhindert werden, ihr Leben mit dieser Lehre in Einklang zu bringen, ist die „religiöse Lüge“. „Die Menschheit schreitet langsam, aber unaufhaltsam vorwärts, einer immer höheren Auffassung vom wahren Sinne des Lebens und einer Organisation der Lebenseinrichtungen zu, die der Entwicklung des Bewußtseins entsprechen.“ Aber in diesem Aufstieg schreiten nicht alle Menschen mit gleichen Schritten vorwärts, und „die weniger Empfindungsfähigen verharren bei ihrer früheren Meinung und ihrer früheren Lebensweise und versuchen diese aufrecht zu erhalten.“ Hauptsächlich erreichen sie dies mittelst der religiösen Lüge, die „in der bewußten Vermengung von Glauben und Aberglauben und der Substituierung des einen für das andere besteht.“ (Die christliche Lehre, §§ 181 und 180.) Die einzige Möglichkeit, sich von dieser Lüge zu befreien – sagt er – ist, „zu verstehen und sich zu erinnern, daß das einzige Mittel, das der Mensch für

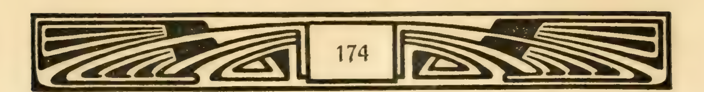
*) »Was ist mein Glaube?«, Kapitel X, p. 145, von Tschertkoffs Ausgabe der von der russischen Zensur verbotenen Werke. In »Was ist Religion und was ist ihr Inhalt« drückt Tolstoi sich sogar noch strenger über das »Kirchenchristentum« aus. In dieser bedeutsamen kleinen Schrift gibt er uns auch seine Gedanken über das Wesen der Religion überhaupt, aus denen man ihre wünschenswerten Beziehungen zur Wissenschaft, zur synthetischen Philosophie und zur philosophischen Ethik entnehmen kann.



die Erwerbung von Erkenntnis besitzt, sein Verstand ist, und daß daher jede Lehre Täuschung ist, die etwas bestätigt, was der Vernunft entgegen steht." Alles in allem betont Tolstoi ganz besonders nachdrücklich die Bedeutung der Vernunft (siehe „Christliche Lehre", §§ 206 und 214).

Ein anderes großes Hindernis für die Verbreitung der christlichen Lehre sieht er in dem üblichen Glauben an die Unsterblichkeit der Seele, so wie sie jetzt verstanden wird („Mein Glaube", Seite 134 von Tschertkoffs russischer Ausgabe). In dieser Form verwirft er ihn; aber – sagt er – wir können unserem Leben eine tiefere Bedeutung geben, indem wir es in den Dienst der Menschen – der Menschheit – stellen, indem wir unser Leben in dem Leben des Universums aufgehen lassen, und obwohl dieser Gedanke weniger anziehend erscheinen mag als der Gedanke der individuellen Unsterblichkeit, so ist er dafür „wenn auch klein, so doch sicher" („Christliche Lehre").

Wenn er von Gott spricht, nimmt er oft einen pantheistischen Standpunkt ein und beschreibt Gott als das Leben oder die Liebe oder überhaupt als das Ideal, dessen sich der Mensch in sich selbst bewußt ist („Gedanken über Gott", gesammelt von V. und A. Tschertkoff); aber in seinem letzten Werke („Die christliche Lehre", Kap. 7 und 8) zieht er es vor, Gott „mit dem universellen Verlangen nach Wohlergehen" zu identifizieren, „welches die Quelle alles Lebens ist". „So daß, nach der christlichen Lehre, Gott jener Wesensteil des Lebens ist, den der Mensch sowohl in sich selbst wie in dem ganzen Weltall gerade in dem Verlangen nach Wohlergehen erkennt, das gleichzeitig die Ursache ist, warum seelisches und körperliches Leben ihn als wichtigen Bestandteil in sich schließt und bedingt" (§ 36). „Jeder denkende Mensch – sagt Tolstoi weiter – kommt zu einer ähnlichen Schlußfolgerung. Ein Verlangen nach universellem Wohlergehen stellt sich bei jedem denkenden Menschen ein, nachdem sein vernunftgemäßes Bewußtsein in einem



bestimmten Alter erweckt worden ist; und in der den Menschen umgebenden Welt zeigt sich dasselbe Verlangen in allen anderen Wesen, deren jedes ebenso auf sein eigenes Wohlergehen bedacht ist (§ 37). Diese zwei Arten des Verlangens „vereinigen sich zu einem gemeinsamen bestimmten Zweck, der konkret erreichbar und freudevoll für den Menschen ist.“ Er folgert daher, daß alle drei: Beobachtung, Überlieferung und Vernunft dartun, „daß das größte Glück des Einzelnen, nach dem alle streben, nur durch vollständige Einigkeit und Eintracht unter den Menschen erreicht werden könne.“ Alle drei zeigen, daß die unmittelbar notwendige Arbeit für die Vorwärts-Entwickelung der Welt, an der er berufen ist, teilzunehmen, darin besteht, „Einigkeit und Harmonie an die Stelle von Uneinigkeit und Zwietracht zu setzen.“ „Die innere Tendenz jener geistigen Macht – der Liebe, die in seinem Inneren aufkeimt – drängt ihn in dieselbe Richtung.“

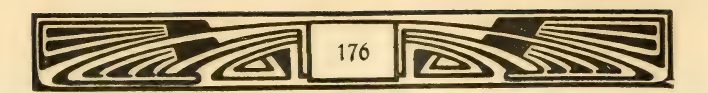
Einigkeit und Harmonie, und das stete Bestreben, sie zu fördern, worin nicht nur all die Arbeit liegt, die zur Erhaltung des eigenen Lebens nötig ist, sondern auch Arbeit für die Förderung der allgemeinen Wohlfahrt – dies sind also die zwei Schlußakkorde, in denen alle Disharmonien, alle Stürme, die länger als zwanzig Jahre hindurch im Geiste des großen Künstlers getobt hatten, alle religiösen Extasen und rationalistischen Zweifel, die seinen hohen Geist in seinem Suchen nach der Wahrheit hin- und hergeschüttelt hatten, endlich ihre Lösung fanden. Auf den höchsten metaphysischen Höhen hat das Streben jedes lebenden Wesens um sein eigenes Wohlergehen (welches gleichzeitig Egoismus und Liebe ist, insofern, als es Eigenliebe ist, und eine vernünftige Eigenliebe muß alle Artsverwandten umfassen) notwendigerweise die Tendenz, sich auf alles zu erstrecken, was existiert. „Es dehnt seine Grenzen in natürlicher Weise aus durch die Liebe, zuerst für die eigene Familie, dann für Freunde, dann



für die Landsleute; aber hiermit ist die Liebe nicht zufrieden und strebt danach, alle zu umfassen“ (§ 46).

Die Hauptzüge der christlichen Ethik.

Das Schwergewicht der christlichen Lehre sieht Tolstoi in der Vorschrift: „Widersteht nicht dem Bösen“. Während der ersten Jahre nach seiner Krise predigte er absolute Passivität gegenüber dem Übel – in voller Übereinstimmung mit dem buchstäblichen und ganz bestimmten Sinne der Worte des Evangeliums, welche Worte im Zusammenhang mit dem von der rechten und der linken Wange offenbar vollständige Demut und Ergebung bedeuten. Er mußte aber bald erkannt haben, daß eine solche Lehre nicht nur mit seiner oben erwähnten Auffassung von Gott im Widerspruch stand, sondern daß sie auch darauf hinauslief, einfach dem Bösen Vorschub zu leisten. Sie enthält direkt die Erlaubnis zum Bösen, die immer im Interesse der herrschenden Klassen von den Staatsreligionen gepredigt worden ist, und Tolstoi muß dies erkannt haben. Er erzählt uns, wie er einmal in einem Zug einen Gouverneur der Provinz Tula an der Spitze eines Trupps Soldaten antraf, die mit Gewehren und einer Wagenladung von Birkenruten ausgerüstet waren. Sie waren im Begriff, die Bauern eines Dorfes auszupeitschen, um einen Akt einfacher Räuberei durchzusetzen, den die Administration zu gunsten eines Gutsbesitzers und in offener Verletzung des Gesetzes erzwingen wollte. Er schildert mit seiner wohlbekannten Macht des Ausdruckes, wie eine „liberale Dame“ offen, laut und in starken Worten dem Gouverneur und seinen Leuten Vorhaltungen machte, und wie sie sich darüber schämten. Dann beschreibt er, wie die Bauern, wenn eine solche Expedition ihre Arbeit begann, sich in echt christlicher Resignation mit zitternden Händen bekreuzten, sich auf den Boden legten und sich peitschen ließen, bis das Herz zu schlagen aufhörte, ohne daß die Soldaten oder der Gouverneur



im mindesten durch diese christliche Demut gerührt worden wären. Was Tolstoi tat, als er mit der Expedition zusammentraf, wissen wir nicht: er sagt uns nichts darüber. Wahrscheinlich machte er den Offizieren Vorstellungen und empfahl den Soldaten, ihnen nicht zu gehorchen, d. h. zu revoltieren. Auf alle Fälle muß er gefühlt haben, daß eine passive Haltung angesichts dieses Unrechtes einer schweigenden Billigung gleichgekommen wäre; — es hätte eine Aufmunterung darin gelegen. Ja, die passive Haltung der Resignation angesichts des Unrechtes ist so sehr der Natur Tolstois entgegengesetzt, daß er nicht lange solch eine Lehre gutheißen konnte, und er änderte bald seine Interpretation des Evangelienwortes in dem Sinne um: „Du sollst dich dem Unrecht nicht mittelst Gewalt widersetzen". Alle seine späteren Schriften sind daher eine leidenschaftliche Auflehnung gegen die verschiedenen Formen des Unrechtes, denen er in der Welt begegnet war. Fortwährend läßt er seine mächtige Stimme gegen Unrecht und gegen Übeltäter ertönen — nur die physische Gewalt weist er bei der Auflehnung gegen Unrecht zurück, weil er glaubt, daß sie nur neues Unheil stiften würde.

Die anderen vier Hauptpunkte der christlichen Lehre — immer nach Tolstois Interpretation — sind:

„Sei nicht zornig, oder wenigstens unterdrücke deinen Zorn so viel du kannst" —

„Bleibe dem Weibe treu, mit dem du dich für das Leben verbunden hast, und vermeide alles, was die Leidenschaften hervorrufen könnte" —

„Schwöre nicht", was in Tolstois Sinne bedeutet: binde deine Hände nicht durch einen Eid. Der Eid ist das Mittel, zu dem alle Regierungen greifen, um die Menschen in ihrem Gewissen zu verpflichten, das zu tun, was immer sie auch ihnen befehlen — und schließlich:

„Liebe deine Feinde", oder wie Tolstoi es in mehreren seiner

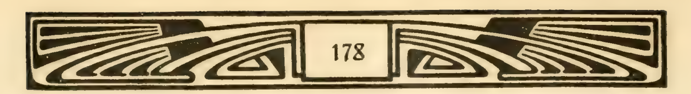


Schriften ausdrückt, „Verdammet Niemanden und bringet einander nicht vor den Richter.“

Diesen fünf Regeln gibt Tolstoi die denkbar breiteste Interpretation, und er leitet aus ihnen alle Lehren eines freien Kommunismus ab. Er weist mit einer Fülle von Argumenten nach, daß von der Arbeit Anderer zu leben und seinen eigenen Bedarf sich nicht selbst zu erarbeiten, geradezu das Naturgesetz verletzen heißt, und daß es die Hauptursache aller sozialen Übel wie auch fast allen persönlichen Unglückes und aller Unzuträglichkeiten bedeutet. Er weist nach, daß die gegenwärtige kapitalistische Organisation der Arbeit ebenso schlecht ist, wie Sklaverei und Leibeigenschaft es je gewesen sind.

Er besteht auf der Vereinfachung des Lebens — in Nahrung, Kleidung und Wohnung — die sich übrigens aus körperlicher Arbeit, speziell auf dem Lande, ergibt — und zeigt die Vorteile, die selbst die Reichen und die Müßiggänger unserer Zeit in solcher Arbeit finden würden. Er zeigt, wie alle die Übelstände der gegenwärtigen Mißwirtschaft sich aus der Ursache herleiten, daß gerade diejenigen, die gegen die schlechte Regierung protestieren, sich alle mögliche Mühe geben, ein Teil dieser Regierungsgewalt zu werden.

So nachdrücklich wie er gegen die Kirche protestiert, protestiert er auch gegen den Staat und sieht in diesem Protest das einzige wirkliche Mittel, die gegenwärtige, den Menschen durch diese Einrichtung aufgebürdete Sklaverei aus der Welt zu schaffen. Er rät dazu, sich zu weigern, irgend etwas für den Staat zu tun. Und schließlich beweist er mit einer Fülle von Beispielen, in welchen seine Kunst voll zur Geltung kommt, daß in dem Verlangen der Reichen nach Reichtum und Luxus — ein Verlangen, das keine Grenzen kennt und keine haben kann — das zu erblicken ist, was all diese Sklaverei aufrecht erhält, all diese unnatürlichen Lebensbedingungen und all die Vorurteile und Lehren, die heute



im Interesse der herrschenden Klassen von Kirche und Staat verbreitet werden.

Andererseits, wann immer er von Gott und von Unsterblichkeit spricht, ist es sein beständiges Bestreben, zu zeigen, daß es nicht der üblichen mystischen Begriffe und metaphysischen Worte bedarf. Und während seine Sprache den religiösen Schriften entlehnt ist, bringt er immer und immer wieder die rationalistische Auslegung der religiösen Begriffe. Er scheidet sorgfältig aus der christlichen Lehre alles aus, was von den Anhängern anderer Religionen nicht akzeptiert werden kann, und hebt alles hervor, was dem Christentum, sowie den anderen positiven Religionen gemeinsam ist, alles, was einfach menschlich in ihnen und vom Verstand zu billigen ist und daher von Ungläubigen und Gläubigen akzeptiert werden kann.

Mit anderen Worten, in dem Verhältnis, in dem er die Lehren der verschiedenen Religionsstifter und die der Moralphilosophen geprüft hat, versuchte er die Hauptelemente einer Universalreligion zu bestimmen und festzulegen, auf Grund deren alle Menschen zusammenkommen könnten — einer Religion, welche nichts Übernatürliches in sich hätte, nichts, was Verstand und Wissenschaft zurückweisen müßten, sondern eine solche, die allen Menschen eine moralische Lebensführung ermöglicht, gleichviel auf welcher intellektuellen Stufe sie auch stehen mögen. Nachdem er so in der Zeit von 1875 bis 1877 damit den Anfang gemacht hatte, daß er sich der griechisch-orthodoxen Religion anschloß — und zwar in dem Sinne, in dem die Bauern sie verstanden — gelangte er endlich in „Christliche Lehre“ zum Ausbau einer Moralphilosophie, die, nach seiner Ansicht, von Christen, Juden, Muselmanen, Buddhisten u. s. w., ebenso wie von den Naturphilosophen akzeptiert werden könnte — einer Religion, die die wesentlichen Elemente aller Religionen beibehielte: nämlich eine Festlegung der Beziehung des Individuums zum Weltall („Weltanschauung“),

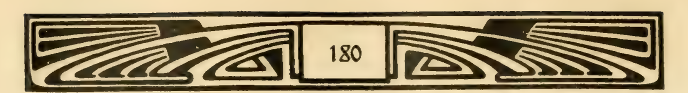
in Übereinstimmung mit den Resultaten der Wissenschaft und eine Anerkennung der Gleichheit aller Menschen.

Ob diese beiden Elemente, von denen das eine dem Bereich der Wissenschaft und Erkenntnis, das andere (die Gerechtigkeit) dem Bereich der Ethik angehört, hinreichen, um aus ihnen eine Religion zu bilden, und ob dieselbe keiner mystischen Unterlage bedarf – das ist eine Frage, die jenseits des Bereiches dieses Buches liegt.

Tolstois letzte Werke.

Die verworrenen Verhältnisse der Gegenwart in der zivilisierten Welt und besonders in Rußland haben selbstverständlich mehr als einmal Tolstoi beschäftigt und ihn veranlaßt, eine große Anzahl Briefe, Aufsätze und Aufrufe zu veröffentlichen. In ihnen allen empfiehlt er in erster Linie und hauptsächlich eine ablehnende Haltung gegenüber Kirche und Staat, niemand soll in den Staatsdienst eintreten und auch nicht in die provinzialen und städtischen Institutionen, die der Staat nur als eine Falle benutzt. Die Unterstützung jeglicher Ausnützung ist abzulehnen. Der Militärdienst ist zu verweigern, was immer die Folgen davon sein mögen, da dies die einzige Methode sei, wirklich gegen den Militarismus anzukämpfen. Mit den Gerichten soll man nichts zu tun haben, auch nicht, wenn man beleidigt oder angeklagt wird – nichts als Böses könne daraus entstehen. Durch eine negative und entschiedene Haltung – sagt er – würde der Sache des wahren Fortschrittes besser gedient werden als durch irgendwelche revolutionären Mittel. Als ersten Schritt jedoch zur Abschaffung der modernen Sklaverei empfiehlt er die Überführung des Bodens in das National-Eigentum, oder besser in das Gemeinde-Eigentum.

Es ist klar, daß die Werke, die er in den letzten fünfundzwanzig Jahren schrieb, tiefe Spuren dieser neuen Anschauungen tragen mußten. Er begann zunächst für das Volk zu schreiben,



und obwohl die meisten seiner kleinen Erzählungen für das Volk in gewissem Maße durch das allzu deutliche Bestreben, eine gewisse Moral daraus zu ziehen, beeinträchtigt sind, so sind doch einige wenige unter ihnen — besonders „Wieviel Land braucht ein Mensch?“ — die wundervoll künstlerisch sind. Der Tod „Iwan Illytschs“ braucht nur erwähnt zu werden, um an den tiefen Eindruck zu erinnern, den das Erscheinen dieser Erzählung hervorrief.

Um durch die Volkstheater, die man in jener Zeit in Rußland ins Leben zu rufen begann, zu einem noch größeren Publikum zu sprechen, schrieb er „Die Macht der Finsternis“, ein furchtbares Drama aus dem Leben der Bauern, in dem er versuchte, mit den Mitteln Shakespeareschen oder mehr noch Marlowschen Realismus einen tiefen Eindruck hervorzurufen. Sein anderes Theaterstück, „Die Früchte der Zivilisation“, ist komischen Inhaltes. Die abergläubischen Vorstellungen der oberen Klassen über den Spiritismus werden darin lächerlich gemacht. Beide Stücke (das erstere mit Änderungen in der Schlußszene) werden mit Erfolg auf den russischen Bühnen aufgeführt.

Es sind jedoch nicht nur die Novellen und Dramen jener Zeit, die als Kunstwerke zu bezeichnen sind. Die fünf religiösen Werke, die wir soeben erwähnt haben, sind gleichfalls Kunstwerke im besten Sinne des Wortes und enthalten Beschreibungen von hohem künstlerischen Wert. Aber auch die Art, in der Tolstoi die ökonomischen Prinzipien des Sozialismus oder die Anti-Regierungs-Prinzipien des Anarchismus auseinandersetzt, ist ebenso meisterhaft wie das Beste, was William Morris über Sozialismus und Anarchismus geschrieben hat, und er übertrifft diesen Autor weit in Einfachheit und künstlerischer Kraft.

Die „Kreuzersonate“ ist sicherlich nach „Anna Karenina“ das am meisten gelesene Werk Tolstois. Das merkwürdige Thema der Novelle jedoch und der Feldzug gegen die Ehe, den sie ent-



hält, beschäftigen die Aufmerksamkeit des Lesers so sehr und werden gewöhnlich die Veranlassung so leidenschaftlicher Diskussionen unter denen, die sie gelesen haben, daß der hohe künstlerische Wert der Novelle und die Analyse des Lebens, die sie enthält, kaum die Anerkennung gefunden haben, die sie verdienen. Die Moral, die Tolstoi in der „Kreuzersonate“ entwickelt hat, braucht kaum erwähnt zu werden, um so weniger, als der Autor selbst sie zum großen Teile zurückgezogen hat. Aber für die Würdigung der Tolstoischen Lebensarbeit und für das Verständnis des inneren Lebens des Künstlers hat diese Novelle eine tiefe Bedeutung. Eine stärkere Anklage gegen Ehen aus rein äußerer Veranlassung, ohne ein geistiges Band und ohne gleiches Streben zwischen den beiden Gatten, ist nie geschrieben worden; und der Kampf, der sich zwischen Kosnyscheff und seiner Frau abspielt, gehört zu den dramatischsten Schilderungen des Ehelebens, die wir in irgend einer Literatur besitzen.

Tolstois „Was ist Kunst?“ wird in Kapitel VIII dieses Buches erwähnt. Seine bedeutendste Schöpfung der letzten Zeit ist jedoch „Auferstehung“. Man kann es nicht genug betonen, wie wunderbar die in dieser Novelle zutage tretende Energie und Jugendlichkeit des siebzigjährigen Autors ist. Aber auch ihre absoluten künstlerischen Qualitäten sind so bedeutend, daß, wenn Tolstoi nichts als „Auferstehung“ geschrieben hätte, er schon daraufhin als einer der größten Schriftsteller anerkannt worden wäre. Alle Teile der Novelle, die sich mit der „Gesellschaft“ beschäftigen, von dem Briefe „Missies“ an, Missie selbst, ihr Vater u. s. w. sind von gleicher Vorzüglichkeit wie die besten Teile des ersten Bandes von „Krieg und Frieden“. Dasselbe gilt von den Kapiteln, die sich mit den Gerichten, den Geschworenen und den Gefängnissen beschäftigen. Es kann zugegeben werden, daß der Hauptheld, Nekludoff, nicht lebensvoll genug dargestellt ist; aber das ist ganz unvermeidlich für eine Person, die, wenn nicht den Autor selbst,

so doch seine Ideen darstellen soll. Dies ist ein Mangel aller Novellen mit einem so starken autobiographischen Element. Was jedoch die anderen Personen betrifft, die in so großer Zahl an unserem Auge vorbeiziehen, so hat jede von ihnen ihren eigenen, reliefartig herausgearbeiteten Charakter, selbst wenn die betreffende Person (wie einer von den Richtern oder den Geschworenen oder die Tochter eines Gefängniswärters) nur auf einer einzigen Seite erscheint, um nicht wieder vorzukommen.

Die Zahl der Fragen, die in dieser Novelle aufgestellt werden — Fragen sozialen, politischen und parteimäßigen Charakters u.s.w. — ist so groß, daß eine ganze Gesellschaft, so wie sie ist, mit dem Leben und dem Pulsschlag all ihrer Probleme und Widersprüche vor dem Leser erscheint, und dies ist nicht nur die russische Gesellschaft, sondern die Gesellschaft, wie man sie in der ganzen zivilisierten Welt antrifft. Und in Wirklichkeit wendet sich „Auferstehung", abgesehen von den Szenen, die sich mit den politischen Gefangenen beschäftigen, an alle Nationen. Es ist das internationalste von allen Werken Tolstois, und gleichzeitig ist die Hauptfrage — nämlich ob die Gesellschaft ein Recht hat zu richten, und ob es vernünftig ist, ein System von Gerichten und Gefängnissen beizubehalten, diese schwerwiegende Frage, welche das kommende Jahrhundert lösen muß — so stark herausgearbeitet, daß es dem Leser unmöglich ist, das Buch zu lesen, ohne zum mindesten ernsthafte Zweifel über unser Strafsystem davonzutragen. „Ce livre pésera sur la conscience du siècle" („Dieses Buch wird auf dem Gewissen des Jahrhunderts lasten"), bemerkte dazu ein französischer Kritiker, und von der Richtigkeit dieser Bemerkung hatte ich Gelegenheit, mich in zahlreichen Unterhaltungen mit Amerikanern, die mit dem Gefängniswesen zu tun hatten, zu überzeugen. Das Buch lastet schon jetzt auf ihren Gewissen.

Dieselbe Wahrnehmung gilt für die ganze Tätigkeit Tolstois. Ob er den Menschen die Grundlagen einer Weltreligion einprägen

will, die, wie er glaubt, Vernunft und Wissenschaft akzeptieren, und die die Menschen als eine moralische Richtschnur nehmen könnten, wobei sie gleichzeitig die Lösung des großen sozialen Problems und aller damit verbundenen Fragen erreichen würden – ob dieser kühne Versuch erfolgreich sei oder nicht, kann nur durch die Zeit entschieden werden. Aber absolut gewiß ist, daß kein Mann seit Rousseaus Zeiten das menschliche Gewissen so tief aufgerührt hat, als es Tolstoi mit seinen moralischen Schriften tat. Er hat furchtlos die moralischen Seiten all der brennenden Fragen des Tages aufgedeckt und in einer so eindrucksvollen Form, daß jeder, der etwas davon gelesen hat, diese Fragen nicht vergessen und beiseite schieben kann; man fühlt den Drang, auf die eine oder andere Art und Weise eine Lösung zu finden. Tolstois Einfluß ist daher nicht einer, der sich nach Jahren oder Jahrzehnten messen läßt: er wird länger andauern. Er ist auch nicht auf ein einziges Land beschränkt. In Millionen von Exemplaren werden seine Werke in allen Sprachen gelesen; sie wenden sich an die Männer und Frauen aller Klassen und aller Nationen, und überall bringen sie die gleiche Wirkung hervor. Tolstoi ist heute der am meisten geliebte Mann – der in der rührendsten Weise geliebte Mann – in der Welt.





V. Teil.

Gontscharoff — Dostojewsky — Nekrassoff.





Kapitel V.

Gontscharoff — Dostojewsky — Nekrassoff.

Gontscharoff. — Oblomoff. — Oblomofftum, eine russische Krankheit. — Ist sie ausschließlich russisch? — »Der Absturz.«

Dostojewsky. — Seine erste Novelle. — Der allgemeine Charakter seiner Schriften. — »Memoiren von einem toten Hause.« — »Die Erniedrigten und Beleidigten«. — »Schuld und Sühne.« — »Die Brüder Karamasoff.«

Nekrassoff. — Diskussionen über sein Talent. — Seine Liebe zum Volke. — Die Apotheose der Frau.

Andere Prosa-Schriftsteller derselben Zeit. — Sergei Aksakoff. — Dahl. — Iwan Panajeff. — Chwostschinskaja (V. Krestowsky-Pseudonym). — Dichter derselben Zeit. — Koltsoff. — Nikitin. — Plestschejeff. — Die Bewunderer der reinen Kunst: Tüttscheff. — A. Maykoff. — Stscherbina. — Polonsky. — A. Fet. — A. K. Tolstoi. — Die Übersetzer.

Gontscharoff.



ontscharoff nimmt in der russischen Literatur den ersten Platz nach Turgenjeff und Tolstoi ein; aber trotzdem ist dieser außerordentlich interessante Schriftsteller englischen Lesern fast gänzlich unbekannt. Er war kein fruchtbarer Schriftsteller, und außer kleinen Skizzen und einem Reisebuch („Die Fregatte Pallas“) hat er nur drei Novellen hinterlassen: „Eine gewöhnliche Geschichte“, „Oblomoff“ und „Der Absturz“, deren zweite, „Oblomoff“, ihm einen Platz neben den beiden genannten großen Schriftstellern eroberte.

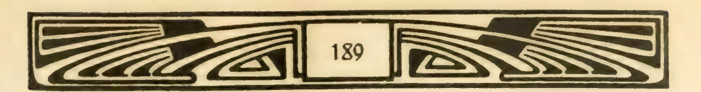
In Rußland wird Gontscharoff als ein Schriftsteller von hervorragend objektivem Talent angesehen; aber diese Bezeichnung muß offenbar in gewisser Weise eingeschränkt werden. Ein Dichter ist niemals ganz objektiv, er hat seine Sympathien und Antipathien, die, was er auch tun möge, selbst durch seine objektivsten Beschreibungen hindurch, sich geltend machen. Andererseits wird ein guter Schriftsteller selten seine eigenen Gefühle für seine Helden



sprechen lassen, und tatsächlich findet sich nichts derart weder bei Turgenjeff noch bei Tolstoi. Bei diesen beiden aber fühlt man, daß sie mit ihren Helden leben, daß sie mit ihnen leiden und glücklich sind, daß sie verliebt sind, wenn der Held verliebt ist, und daß sie sich unglücklich fühlen, wenn Mißgeschick ihn befällt. Bei Gontscharoff aber fühlt man das nicht im gleichen Maße. Sicherlich hat er jedes Gefühl seiner Helden mitdurchlebt, aber die Haltung, die er ihnen gegenüber einzunehmen versucht, ist die der strikten Unparteilichkeit, eine Haltung, die, wie ich kaum zu sagen brauche, genau genommen, ein Dichter niemals festhalten kann. Eine epische Ruhe und eine epische Fülle von Details sind für Gontscharoffs Novellen charakteristisch, aber diese Details sind nicht aufdringlich, sie vermindern den Eindruck nicht, und das Interesse des Lesers wird durch alle diese Einzelheiten nicht abgelenkt, weil sie in Gontscharoffs Behandlung niemals nebensächlich erscheinen. Man fühlt jedoch, daß der Autor ein Mann ist, der das menschliche Leben ruhig auffaßt und niemals einem Ausbruch der Leidenschaft Raum geben wird, was immer seinen Helden zustoßen möge.

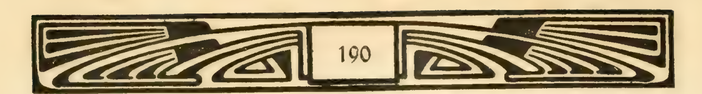
Die populärste von Gontscharoffs Novellen ist „Oblomoff“. Sie ist, möchte ich sagen, wie Turgenjeffs „Väter und Söhne“ und Tolstois „Krieg und Frieden“ und „Auferstehung“, eine der tiefsten literarischen Schöpfungen des letzten halben Jahrhunderts. Sie ist durch und durch russisch — so russisch sogar, daß nur ein Russe sie voll und ganz zu schätzen vermag; aber sie ist gleichzeitig allgemein menschlich, denn sie bereichert uns mit einem Typus, der fast so allgemein ist, wie der Hamlets und Don Quixotes.

Oblomoff ist ein russischer Edelmann von bescheidenen Mitteln — er besitzt sechs- bis siebenhundert Leibeigene — und die Zeit der Handlung ist etwa die der fünfziger Jahre des XIX. Jahrhunderts. Die ganze Kindheit Oblomoffs war eine solche, daß



jede Spur von Initiative in ihm vernichtet werden mußte. Man denke sich einen großen, wohl in Stand gehaltenen Edelmannssitz im Zentrum Rußlands, irgendwo an den malerischen Ufern der Wolga, zu einer Zeit, als noch keine Eisenbahn das friedliche patriarchalische Leben störte, und auch keine „Fragen" existierten, mit denen sich die Leute dort hätten plagen müssen. Eine „Herrschaft des Überflusses", sowohl für die Besitzer wie für die Menge ihrer Diener und Untergebenen, charakterisiert das Leben auf dem Gute. Ammen und Bediente, Hausburschen und Dienstmädchen umgeben das Kind von seinen frühesten Tagen, und ihr einziger Gedanke ist, wie es zu nähren sei, wie es wachsen und stark werden soll, aber Niemand kümmert sich darum, daß es irgend etwas lernt oder gar irgend etwas tut. Oblomoff fragt später einmal, „habe ich wohl jemals von meiner ersten Kindheit an mir selbst die Strümpfe angezogen?" Am Morgen ist die bevorstehende Mittagsmahlzeit die Hauptfrage für den ganzen Haushalt, und wenn das Mittagessen zeitig am Tage vorüber ist, so breitet die Herrschaft des Schlafes ihre Schwingen stundenlang über das Ganze aus — ein Schlaf so allgemein und tief, daß er die völlige Bewußtlosigkeit für alle Bewohner, vom Herrenhause bis zur letzten Hütte, bedeutet.

In dieser Umgebung brachte Oblomoff seine Kindheit und Jugend zu. Später geht er auf die Universität, aber seine erprobten Diener folgen ihm nach der Hauptstadt, und die faule, schläfrige Atmosphäre seines heimatlichen Gutes hält ihn auch dort umfangen. Einige Vorlesungen auf der Universität, ein erhebendes Gespräch mit einem jungen Freunde am Abend, irgend ein nebelhafter Drang nach einem Ideal bewegen gelegentlich das Herz des jungen Mannes, und eine schöne Vision beginnt vor seinem Auge aufzusteigen — dies alles ist gewiß eine notwendige Begleiterscheinung der Jahre, die auf der Universität zugebracht werden. Aber der beruhigende, einschläfernde Einfluß des fernen



Gutes, seine Stille und Schläfrigkeit, das Bewußtsein einer vollauf gesicherten, ungestörten Existenz, ertöten selbst diese Jugendeindrücke. Andere Studenten erhitzen sich bei ihren Diskussionen und schließen sich bestimmten „Zirkeln" an. Oblomoff sieht ruhig bei all dem zu und fragt sich: „Wozu ist es eigentlich?" Und dann – im Moment, als der junge Student nach seinen Universitätsjahren wieder heimkehrt, umfängt ihn die alte Atmosphäre wieder. „Warum soll man über dieses und jenes nachdenken und sich quälen? Das können ‚Andere' tun." Hat er nicht da seine alte Amme, die sich immer fragt, was sie noch zu seiner Bequemlichkeit beitragen kann?

»Meine Leute ließen nicht den geringsten Wunsch in mir aufkommen«, schrieb Gontscharoff in seiner kurzen Selbstbiographie, aus der wir die enge Verwandtschaft zwischen seinem Helden und ihm selbst entnehmen können, »alles war vorhergesehen und längst vorbereitet. Die alten Diener und vor allem meine Amme suchten mir meine Wünsche von den Augen abzulesen und sich zu erinnern, wie mir alles am besten gefallen hatte, wo mein Schreibtisch hingestellt werden sollte, welchen Stuhl ich dem anderen vorzog, wie mein Bett zu machen sei. Die Köchin versuchte sich zu erinnern, was ich in meiner Kindheit am liebsten gegessen hatte – und alle konnten mich nicht genug bewundern.

So war Oblomoffs Jugend, und so war in ziemlich hohem Grade auch Gontscharoffs Jugend und Charakter.

Der Roman beginnt mit Oblomoffs Erwachen in seiner Wohnung in St. Petersburg. Es ist spät, aber er liegt noch zu Bett; mehrmals schon hat er versucht aufzustehen, mehrmals war sein Fuß schon im Pantoffel, aber nach einem Augenblick des Zögerns kroch er wieder unter die Decke zurück. Sein treuer Sachar – sein alter vertrauter Diener, der ihn als Kind in den Armen getragen hatte – ist zur Stelle und bringt ihm ein Glas Tee. Einige Besucher kommen und wollen Oblomoff veranlassen, auszugehen oder eine Wagenfahrt zur Maipromenade zu machen, aber er fragt: „Wozu?" „Weshalb soll ich mir die Mühe geben und wozu all das Hin und Her?" und er bleibt im Bette liegen. Seine

einzige Sorge ist, daß sein Hauswirt verlangt, er solle die Wohnung, die er inne hat, frei geben. Die Zimmer sind traurig und staubig – Sachar ist kein großer Freund der Reinlichkeit – aber ein Wohnungswechsel ist ein solches Unglück für Oblomoff, daß er mit allen möglichen Mitteln versucht, ihm aus dem Wege zu gehen oder ihn wenigstens zu verzögern.

Oblomoff ist sehr gut erzogen, hat einen feinen Geschmack und versteht in Kunstangelegenheiten wohl zu urteilen. Alles Vulgäre stößt ihn ab. Er wird niemals etwas Unehrenhaftes begehen, er kann es nicht. Er teilt auch die höchsten und idealsten Ziele seiner Zeitgenossen. Wie viele andere schämt er sich, Besitzer von Leibeigenen zu sein, und er hat einen gewissen Plan im Kopfe, den er einmal niederschreiben will – einen Plan, der, wenn er ausgeführt würde, sicherlich die Existenz seiner Bauern verbessern und sie schließlich befreien würde.

»Der Freude an höheren Idealen war er wohl fähig«, schreibt Gontscharoff. »Das Elend der Menschheit war ihm nicht fremd. Manchmal weinte er bitterlich in den Tiefen seines Herzens über die Sorgen der Menschen. Ein Gefühl von Traurigkeit und namenloser, ungekannter Leiden überkam ihn, und er wünschte dann irgendwohin weit fortzugehen – vielleicht in jene Welt, in die ihn sein Freund Stoltz in seinen jüngeren Jahren hatte bringen wollen. Tränen pflegten dann über seine Wangen zu rollen. Gelegentlich fühlte er sogar Haß gegen die menschlichen Laster, gegen die Lüge, gegen das Unrecht, das über die ganze Welt verbreitet ist, und er hatte dann den Wunsch, der Menschheit ihre Krankheiten zu zeigen. Dann brannten die Gedanken in ihm und rollten in seinem Kopfe wie die Wogen des Meeres, und sie verdichteten sich zu Beschlüssen, die sein Blut kochen machten; seine Muskeln und seine Sehnen waren gespannt, und seine Absichten wollten sich in Entschlüsse umsetzen ... Von einer inneren Macht getrieben, wälzte er sich im Bette umher, richtete sich halb auf, blickte starr vor sich hin, bewegte die Hand, sah mit begeisterten Blicken um sich ... Die Inspiration schien bereit zu sein, sich zu verwirklichen und sich in irgend einen heldenmütigen Akt umzuformen und dann, – welche Wunder, welche außerordentlichen Resultate waren nicht von einer so großen Anstrengung zu erwarten! Aber – der Morgen ging vorüber, die Schatten des Abends traten an die Stelle des hellen Sonnenlichtes, und mit ihnen pflegten die angespannten Kräfte Oblomoffs in den Zustand der Ruhe zurückzukehren – die Stürme in seinem Innern hörten auf – der Kopf schüttelte die quälenden Gedanken ab, das Blut zirkulierte wieder ruhiger in



seinen Adern, und Oblomoff drehte sich langsam um, legte sich wieder auf den Rücken, sah traurig durch das Fenster nach dem Himmel und folgte mit traurigen Augen der Sonne, die strahlend hinter dem Nachbarhause unterging — — wie oft schon war sein Auge so jenem Sonnenuntergang gefolgt.«

In Zeilen, wie diese, schildert Gontscharoff die Tatenlosigkeit, in die Oblomoff im Alter von ungefähr fünfunddreißig Jahren verfallen war. Es ist das Hohe Lied der Faulheit — einer Faulheit, die durch ein ganzes Leben altgewohnten Landbesitzertums geschaffen worden war. Oblomoff, wie ich schon gesagt habe, fühlt sich sehr unbehaglich in seiner Wohnung, und noch dazu möchte der Hausbesitzer, der einige Reparaturen vornehmen lassen will, ihn zum Räumen der Wohnung veranlassen; aber für Oblomoff ist der Wohnungswechsel etwas so Schreckliches, so Außerordentliches, daß er alle Künste anwendet, um den gefürchteten Moment hinauszuschieben. Sein alter Sachar versucht ihn zu überzeugen, daß sie nicht länger in dem Hause bleiben können, und wagt das unglückliche Wort, daß schließlich doch auch „Andere" ausziehen, wenn sie ausziehen müssen.

»Ich dachte,« sagte er, »daß Andere nicht schlechter sind als wir, und daß sie ebenfalls manchmal umziehen; — so könnten wir es doch auch.«

»Was, Was!« rief Oblomoff und richtete sich in seinem Lehnstuhl auf. »Was sagst du da?«

Sachar fühlte sich sehr beschämt. Er konnte nicht verstehen, was den vorwurfslosen Ausdruck seines Herrn veranlaßt hatte und antwortete nicht.

»Andere sind nicht schlechter als wir!« sagte Iliya Iliytsch (Oblomoff) voller Schrecken. »So weit bist du gekommen. Jetzt werde ich wissen, daß ich für dich dasselbe bin wie ‚die Anderen.'«

Nach einiger Zeit ruft Oblomoff Sachar zurück und hat mit ihm eine Auseinandersetzung, die wert ist, wiedergegeben zu werden.

»Hast du je daran gedacht, was das heißt — ‚die Anderen',« begann Oblomoff, »muß ich dir sagen, was es heißt?«

Der arme Sachar drückte sich verlegen hin und her und seufzte laut. »‚Ein Anderer' — das heißt ein wilder, unerzogener Mensch; er lebt ärmlich, schmutzig, in einer Dachstube; er kann auf einem Stück Filz schlafen, das irgendwo auf den Boden gelegt ist — was macht es ihm aus? — Nichts! Er lebt von Kartoffeln und Heringen und ist fortwährend auf dem Umzuge.



Er läuft den ganzen Tag umher — er natürlich kann leicht seine Wohnung wechseln. Da ist Lagajeff. Er nimmt sein Lineal und seine zwei Hemden, wickelt sie in ein Taschentuch und geht davon. Wenn du ihn fragst: Wohin gehst du? So sagt er: Ich ziehe um. — Das ist es, was ‚die Anderen' bedeutet. — Was meinst du, bin ich einer von diesen Anderen?«

Sachar warf einen Blick auf seinen Herrn. Er machte unbeholfene Bewegungen, sagte aber nichts.

»Verstehst du nun, was ein ‚Anderer' bedeutet,« fuhr Oblomoff fort. »Ein ‚Anderer', das ist einer, der sich seine Schuhe selbst putzt, der sich selbst die Kleider anzieht — ohne irgendwelche Hilfe! Natürlich kann er manchmal aussehen wie ein Herr, aber das ist bloßer Schein. Er weiß nicht, was es heißt, einen Bedienten zu haben — er hat Niemanden, den er in den Laden schickt, um seine Einkäufe zu machen; er muß es selbst tun; er muß sogar seinen Ofen in Ordnung bringen und gelegentlich Staub wischen.«

»Ja«, antwortete Sachar ernst, »es gibt viele solche Leute unter den Deutschen.«

»Das ist es, das ist es! Und ich? Denkst du, daß ich einer von diesen bin?«

»Nein, Sie sind anders,« sagte Sachar, der noch nicht fähig war, zu verstehen, worauf sein Herr hinaus wollte . . .

»Also! Ich bin anders! Gewiß bin ich anders. Laufe ich umher? Arbeite ich etwa? Esse ich nicht immer, wenn ich hungrig bin? Sieh mich an. Bin ich mager? Sehe ich krank aus? Fehlt mir irgend etwas? Gott sei Dank, ich habe meine Leute, die alles tun. Ich habe niemals, Gott sei Dank, seit ich geboren bin, mir die Strümpfe selbst angezogen! Muß ich so ruhelos sein wie die Anderen? Wozu — Und wem sage ich das alles? Bist du nicht seit meiner Kindheit bei mir gewesen . . . Du hast es alles gesehen, du weißt, daß ich eine vornehme Erziehung genossen habe, daß ich niemals Kälte oder Hunger gelitten habe, daß ich keinen Mangel kenne, daß ich nie für mein Brot gearbeitet habe, daß ich nie irgendwelche schmutzige Arbeit zu tun hatte . . . Nun, wie kannst du es dann wagen, mich mit ‚den Anderen' zu vergleichen?«

Später, als Sachar ihm ein Glas Wasser bringt, sagt Oblomoff: »Nein, warte einen Augenblick. Ich frage dich, wie kannst du deinen Herrn so tief beleidigen, den du doch in den Armen getragen hast, als er ein kleines Kind war, dem du dein ganzes Leben gedient hast und der immer dein Wohltäter gewesen ist?« Sachar konnte es nicht länger aushalten, das Wort Wohltäter brach ihn vollständig nieder, und die Tränen kamen ihm in die Augen. Je weniger er Iliya Iliytschs Worte verstand, um so schwerer wurde ihm ums Herz. Schließlich mußte er bei den vorwurfsvollen Worten seines Herrn in Tränen ausbrechen, und Iliya Iliytsch ergreift diesen Vorwand, um seine Korrespondenz auf morgen zu verschieben und sagt: »Sachar, du kannst die Vorhänge herablassen und mich gut zudecken, und sieh, daß Niemand mich stört. Ich werde etwa eine Stunde schlafen und um halb sechs wecke mich zum Mittagsessen.«



Um jene Zeit trifft Oblomoff mit einem jungen Mädchen, Olga, zusammen, die vielleicht einer der besten Typen der russischen Frau in unseren Novellen ist. Ein gemeinsamer Freund, Stoltz, hat ihr viel von Oblomoff, von seinen Talenten und Aussichten und auch von seiner Müßiggängerei erzählt, an der er sicher zugrunde gehen würde, wenn er dabei bliebe. Frauen sind immer bereit, ein Rettungswerk zu unternehmen, und Olga versucht, Oblomoff aus seinem schläfrigen Dahinvegetieren zu reißen. Sie singt sehr schön, und Oblomoff, der ein großer Musikliebhaber ist, wird von ihrem Gesange tief bewegt.

Mit der Zeit verlieben sich Olga und Oblomoff ineinander, und sie versucht, ihn aus seiner Trägheit emporzurütteln und höhere Lebensinteressen in ihm wachzurufen. Sie verlangt, daß er seinen großen Plan für die Verbesserung der Lebensbedingungen seiner Leibeigenen vollendet, an dem er, wie man meint, seit Jahren arbeitet. Sie versucht, in ihm ein Interesse für Kunst und Literatur hervorzurufen und ihm sein Leben so zu gestalten, daß seine begabte Natur ein Tätigkeitsfeld finden kann. Anfangs scheint es, als ob es Olga durch ihre Frische und ihren Zauber gelingen wollte, Oblomoff allmählich neues Leben einzuflößen. Er erwacht aus seiner Lethargie und kehrt zum Leben zurück. Die Liebe Olgas zu Oblomoff, deren Entwickelung mit einer Meisterschaft geschildert ist, die fast an Turgenjeff heranreicht, wird tiefer und tiefer, und der unvermeidliche nächste Schritt, die Heirat, kommt näher .... Aber das ist genug, um Oblomoff einen Schreck einzujagen. Diesen Schritt zu tun, würde heißen, sich aufzuraffen, auf sein Landgut zu gehen, die faule Monotonie seines Lebens zu durchbrechen, und das ist zu viel für ihn. Er zaudert und zögert, die ersten Schritte zu tun, er schiebt sie von Tag zu Tag auf, und schließlich verfällt er wieder in sein Oblomofftum und kehrt zu seinem Sofa, seinem Schlafrock und seinen Pantoffeln zurück. Olga ist bereit, das Unmögliche zu tun. Sie



versucht, ihn durch ihre Liebe und ihre Energie fortzureißen, aber sie ist gezwungen, einzusehen, daß alle ihre Anstrengungen nutzlos sind, und daß sie ihrer eigenen Kraft zu viel zugetraut hat: Oblomoffs Krankheit ist unheilbar. Sie muß ihn verlassen, und Gontscharoff beschreibt ihre Trennung in einer außerordentlich schönen Szene, von der ich hier einige der letzten Sätze wiedergeben will.

»Wir müssen uns also trennen,« sagte sie ... »Wenn wir heiraten würden, was würde das Nächste sein?« Er erwiderte nichts. »Du würdest einschlafen und mit jedem Tage tiefer schlafen — nicht wahr? Und ich — du siehst, was ich bin — ich werde nie alt werden, ich werde nie des Lebens müde werden. Wir würden Tag um Tag, Jahr um Jahr verbringen, wir würden auf Weihnachten warten und dann auf den Karneval; wir würden zu Gesellschaften gehen und tanzen und an nichts denken. Wir würden uns abends niederlegen und Gott danken, daß der Tag vorbei ist, und am nächsten Tage würden wir aufwachen, mit dem Wunsche, daß der neue Tag sein solle wie der gestrige war; — das würde unsere Zukunft sein, nicht wahr? Aber ist das denn das Leben? Ich würde dabei verkümmern — ich würde sterben. Und wozu, Iliya? Könnte ich dich glücklich machen?

Er blickte um sich und versuchte sich zu bewegen und davon zu laufen, aber seine Füße wollten ihm nicht gehorchen. Er wollte irgend etwas sagen, aber sein Mund war trocken und seine Zunge unbeweglich, und die Worte wollten ihm nicht aus der Kehle. Er streckte die Hand nach ihr aus und begann mit schwacher Stimme etwas zu sagen, aber er konnte es nicht vollenden, und mit seinen Blicken sagte er ihr: »Fahre wohl.«

Auch sie wollte etwas sagen, aber sie konnte nicht — sie streckte die Hand nach ihm aus, aber bevor sie die seine erreicht hatte, fiel sie zurück. Sie wollte ihm Lebewohl sagen, aber ihre Stimme brach in der Mitte des Wortes und bekam einen falschen Ton. Dann bebte ihr Gesicht, sie legte ihre Hand und ihren Kopf auf seine Schulter und weinte. Es schien, als ob alle Waffen ihr aus der Hand genommen wären — die Vernunftgründe waren gegangen — und es blieb nur die Frau, die hilflos gegen ihr Leid ankämpft. »Lebe wohl, lebe wohl«, kam es aus ihrem Schluchzen heraus ...

»Nein«, sagte Olga und versuchte ihn durch ihre Tränen anzusehen, »erst jetzt sehe ich, daß ich in dir geliebt habe, was ich wollte, daß du sein solltest. Ich liebte den künftigen Oblomoff. Du bist gut und ehrenhaft, Iliya; du bist zart wie eine Taube, die den Kopf unter die Flügel steckt und nichts weiter will ... Aber ich bin nicht so, das würde zu gering für mich sein ... Ich will mehr als das. — Was, weiß ich selbst nicht; — kannst du mir sagen, was ich will? Gib es mir, dann könnte ich .... Süßigkeit — davon gibt es überall genug.«

Sie trennen sich. Olga macht eine schwere Krankheit durch, und wenige Monate später sehen wir Oblomoff mit seiner Zimmervermieterin verheiratet, einer sehr respektablen Person mit schönen Ellenbogen, die eine große Künstlerin in Küchen- und Haushalts-Angelegenheiten ist. Olga heiratet später Stoltz. Aber dieser Stoltz ist eher das Symbol einer intelligenten Tatkraft als ein lebendiger Mensch. Er ist konstruiert, und ich übergehe ihn.

Der Eindruck, den die Novelle bei ihrem Erscheinen im Jahre 1859 hervorrief, war unbeschreiblich. Es war ein viel größeres Ereignis als das Erscheinen eines neuen Werkes von Turgenjeff. Das ganze gebildete Rußland las Oblomoff und diskutierte das „Oblomofftum". Jeder einzelne erkannte etwas von sich selbst in Oblomoff wieder und fühlte Oblomoffs Krankheit in seinem eigenen Blute. Was Olga betrifft, so verliebten sich Tausende junger Leute in sie, und ihr Lieblingslied „Casta Diva" wurde ihre Lieblingsmelodie. Und selbst heute, nach vierzig Jahren, kann man Oblomoff mit demselben Genuß wie vor bald einem halben Jahrhundert lesen und wieder lesen. Er hat nichts von seiner Bedeutung verloren und manches Neue dazu gewonnen: es gibt immer lebende Oblomoffs.

Zur Zeit des Erscheinens der Novelle wurde „Oblomofftum" ein gebräuchliches Wort, um die russischen Zustände zu bezeichnen. Das ganze russische Leben, die ganze russische Geschichte trägt Spuren dieser Krankheit – jener Trägheit von Geist und Herz, jenes „Rechtes auf Faulheit", das als Tugend proklamiert wird, jenes Konservatismus und jener Schlaffheit, jener Verachtung fieberischer Tätigkeit, die Oblomoff charakterisieren und die zur Zeit der Leibeigenschaft selbst unter den besten Leuten in Rußland – und sogar unter den Unzufriedenen, so gebräuchlich war. „Ein trauriges Resultat der Leibeigenschaft" – so wurde damals gesagt, aber je mehr wir uns von den Zeiten der Leibeigenschaft entfernen, um so mehr beginnen wir zu erkennen, daß Oblomoff in uns nicht



gestorben ist: daß es nicht die Leibeigenschaft allein ist, die diesen Menschentypus hervorbringt, sondern daß die Lebensbedingungen der Wohlhabenheit und des zivilisierten Lebens für seine Erhaltung sorgen.

„Eine Rasseneigenschaft, die den Russen eigentümlich ist", sagten Andere, und auch sie hatten in hohem Maße recht. Das Fehlen jeder Kampfesfreude, die Laß=mich=in=Ruh=Haltung, der Mangel an draufgängerischen Eigenschaften, passiver Widerstand und Unterwerfung, das sind in hohem Maße bezeichnende Züge der russischen Rasse. Und das ist wahrscheinlich der Grund, weshalb ein russischer Schriftsteller diesen Typus so vorzüglich geschildert hat. Aber trotz alledem ist der Typus Oblomoffs nicht auf Rußland beschränkt: es ist ein Allerweltstypus, ein Typus, der von unserer gegenwärtigen Zivilisation mit ihrem üppigen, selbstzufriedenen Leben gezüchtet wurde. Es ist der konservative Typus, nicht im politischen Sinne, sondern im Sinne von Konservatismus des Wohllebens. Ein Mann, der eine gewisse Wohlhabenheit erreicht oder ererbt hat, läßt sich nicht gern dazu bringen, etwas Neues zu unternehmen, weil es Unannehmlichkeiten und Sorgen in seine gesicherte Existenz hineintragen könnte. Er bringt daher ein Leben hin, dem alle Impulse des wirklichen Lebens fehlen, aus Furcht, daß durch diese die Ruhe seiner dahinvegetierenden Existenz gestört werden könnte.

Oblomoff kennt den Wert der Kunst und ihrer Anregungen. Er kennt den höheren Enthusiasmus einer poetischen Liebe: er hat beides empfunden. Aber – „Wozu ist es gut?" fragt er sich wieder, „Wozu dieses ganze Treiben und mit Leuten Zusammenkommen? Was ist der Zweck davon?" Er ist kein Diogenes, der keine Bedürfnisse hätte. Er ist weit davon entfernt. Wenn sein Braten zu trocken angerichtet, oder das Huhn angebrannt ist, so weist er es zurück. Es sind gerade die höheren Interessen, die er der Mühe nicht für Wert hält, die sie verursachen. Als er jung



war, dachte er daran, seinen Leibeigenen die Freiheit zu geben — jedoch so, daß der Schritt sein Einkommen nicht sehr vermindern dürfte. Aber nach und nach hat er das alles vergessen, und jetzt ist es sein Hauptgedanke, wie er all die Sorgen der Verwaltung seines Gutes abschütteln könnte. „Ich weiß nicht", sagt er, „was Fronarbeit ist, was Farmarbeit ist, was Besitztum ist, was ein reicher und was ein armer Bauer bedeutet, wieviel ein Scheffel Weizen ist, wann der Weizen gesät und geerntet, und wann er verkauft werden muß." Und wenn er vom Landleben auf seinem Gute träumt, so denkt er an hübsche Gewächshäuser, an Picknicks im Walde, an idyllische Spaziergänge mit einer gutmütigen, willfährigen und ruhigen Frau, die ihm in die Augen sieht und ihn anbetet. Die Frage, warum und wie er zu all diesem Reichtum gekommen ist, und warum all diese Leute für ihn arbeiten müssen, beunruhigt seinen Geist niemals. Aber — wieviele von jenen in der ganzen Welt, die Fabriken, Weizenfelder, oder Kohlenbergwerke, oder Anteile von solchen besitzen — wieviele von ihnen denken jemals an Bergwerke, Weizenfelder und Fabriken anders als Oblomoff an sein Landgut dachte — d. h. mit idyllischer Betrachtung darüber, wie die Anderen arbeiten, und ohne die geringste Absicht, ihre Bürde zu teilen!

Die in der Stadt erzogenen Oblomoffs sind schließlich derselbe Typus wie die vom Lande. Und dann kommt die lange Reihe der Oblomoffs im geistigen, gesellschaftlichen und sogar persönlichen Leben. Alles Neue im Bereich des Gedankens verursacht ihnen Unruhe, und sie sind nur zufrieden, wenn alle Menschen die gleichen Ideen akzeptiert haben. Sie haben Argwohn gegenüber sozialen Reformen, weil der bloße Gedanke an eine Veränderung sie erschreckt. Die Liebe sogar erschreckt sie. Oblomoff wird von Olga geliebt; und er liebt sie wieder. Aber zur Heirat zu schreiten — das erschreckt ihn. Sie ist zu unruhig. Sie will von ihm, daß er hier- und dorthin geht; daß er Bilder ansieht,



daß er dies und jenes liest und diskutiert; sie will ihn in den Strudel des Lebens reißen. Sie liebt ihn so sehr, daß sie bereit ist, ihm zu folgen, ohne Fragen zu stellen; aber selbst diese Stärke ihrer Liebe, diese Intensität des Lebens, erschreckt einen Oblomoff.

Er versucht, Vorwände zu finden, um diese Störung seines vegetativen Lebens zu vermeiden. Er bewertet seine Bequemlichkeit so hoch, daß er nicht zu lieben wagt – daß er nicht die Liebe mit allen ihren Folgen – ihren Tränen, ihren Anregungen, ihrem Leben, auf sich nehmen mag und sinkt bald in sein weiches Oblomofftum zurück.

Ganz entschieden, das Oblomofftum ist keine Rassenkrankheit. Es existiert auf beiden Kontinenten und in allen Breiten, und neben dem Oblomofftum, das Gontscharoff so vorzüglich geschildert hat, und das selbst Olga unfähig ist, zu durchbrechen, gibt es noch das Oblomofftum des Landmannes, das bureaukratische Oblomofftum der Regierungsämter, das wissenschaftliche Oblomofftum, und vor allem das Oblomofftum des Familienlebens, dem wir alle bereit sind, einen so großen Tribut zu zollen.

Der Absturz.

Die letzte und größte Novelle Gontscharoffs, „Der Absturz", besitzt nicht die Einheitlichkeit des Planes und der Ausarbeitung, die „Oblomoff" charakterisieren. Sie enthält wundervolle Kapitel, die eines genialen Schriftstellers würdig sind, aber alles in allem ist sie als ein Fehlschlag zu betrachten. Gontscharoff brauchte zehn volle Jahre, um sie zu schreiben, und nachdem er darin begonnen hatte, Typen der einen Generation zu schildern, modellierte er diese Typen später in solche der nächsten Generation um – zu einer Zeit, in der die Söhne sich völlig von ihren Vätern unterschieden: er hat dies selbst in einer sehr interessanten, kritischen Skizze seines Werkes erzählt. Aus diesem Grunde ist keine Ganzheit – um mich so auszudrücken – in den haupt=



personen der Novelle. Die Frau, die er mit seiner ganzen Bewunderung ausgestattet hat, und die er als außerordentlich sympathisch zu schildern versucht, Wjera, ist sicherlich interessant, aber ganz und gar nicht sympathisch. Man möchte sagen, daß Gontscharoffs Phantasie zwei Frauen ganz verschiedener Typen vorschwebten, als er seine Wjera schilderte – der eine Typus, den er – vergeblich – in Sophie Byelowodowa zu schildern suchte, und der andere – die kommende Frau der sechziger Jahre, von der er einige Züge kannte, und die er bewunderte, ohne sie doch ganz zu verstehen. Wjeras Grausamkeit gegenüber ihrer Großmutter und gegen Raisky, den Helden, machen sie höchst unsympathisch, obgleich man fühlt, daß der Autor ganz von ihr entzückt ist. Was den Nihilisten Wolochoff betrifft, so ist er einfach eine Karikatur – wenn sie auch dem wirklichen Leben, und scheinbar sogar dem persönlichen Bekanntenkreise des Autors entnommen ist. Sie ist offensichtlich mit dem Wunsche dargestellt, eine persönliche Abneigung darzutun. Man fühlt, daß ein persönliches Drama hinter der Novelle sich verbirgt. Gontscharoffs erste Skizze von Wolochoff war, wie er selbst erzählte, eine Art böhmischer Radikaler aus den vierziger Jahren, der von den Byronisten der vorhergehenden Generation die Züge Don Juans beibehalten hatte. Allmählich jedoch veränderte Gontscharoff, der die Novelle Ende der sechziger Jahre noch nicht vollendet hatte, die Figur in einen Nihilisten der sechziger Jahre – einen Revolutionär – und das Resultat ist, daß man den doppelten Ursprung Wolochoffs ebenso durchfühlt wie den doppelten Ursprung Wjeras.

Die einzige ganz lebensechte Figur der Novelle ist Wjeras Großmutter. Sie ist eine vorzügliche Wiedergabe des Typus der einfachen, vernünftigen, unabhängigen russischen Frau jener Zeit, während Martha, Wjeras Schwester, ein treffliches Bild des gewöhnlichen, lebensfrohen Mädchens ist, das die alten Traditionen respektiert und eines Tages eine gute und verläßliche Hausmutter



sein wird. Diese beiden Figuren sind das Werk eines großen Künstlers; aber alle anderen Typen sind zurecht gestutzt und infolgedessen verfehlt; und doch – die Tragik, mit der Wjeras Fall von ihrer Großmutter aufgenommen wird, ist übertrieben. Der Hintergrund der Novelle dagegen – das Landgut und der Garten, auf dem abschüssigen Gelände, das zur Wolga führt – gehört zu den schönsten Landschafts-Beschreibungen in der russischen Literatur.

Dostojewsky.

Wenige Autoren sind schon von ihrem ersten Auftreten in der Literatur an so gut aufgenommen worden wie Dostojewsky. Im Jahre 1845 kam er nach St. Petersburg als ein ganz unbekannter junger Mann, der erst vor zwei Jahren in einer Ingenieurschule seine Erziehung beendet, und der dann zwei Jahre im Militärdienst zugebracht hatte, den er verließ, um sich der Literatur zu widmen. Er war erst vierundzwanzig Jahre alt, als er seine erste Novelle, „Arme Leute“, schrieb, die sein Schulkamerad Grigorowitsch dem Dichter Nekrassoff zur Aufnahme in einen literarischen Almanach gab. Dostojewsky hatte innerlich gezweifelt, ob seine Novelle von dem Herausgeber auch nur gelesen werden würde. Er wohnte damals in einem ärmlichen Zimmer und war im festesten Schlaf, als um vier Uhr morgens Nekrassoff und Grigorowitsch an seine Tür klopften. Sie umarmten Dostojewsky und beglückwünschten ihn mit Tränen in den Augen. Nekrassoff und sein Freund hatten die Novelle spät am Abend zu lesen begonnen. Sie konnten mit der Lektüre nicht aufhören, bis sie zu Ende waren, und sie waren beide so tief davon ergriffen, daß sie nicht anders konnten, als gleich mitten in der Nacht den Autor aufzusuchen und ihm zu sagen, was sie empfanden. Wenige Tage später wurde Dostojewsky dem großen Kritiker jener Zeit, Bjelinsky, vorgestellt und von ihm in gleich warmer Weise empfangen. Auf das Publikum machte die Novelle den größten Eindruck, und

dasselbe gilt auch von allen folgenden Novellen Dostojewskys. Sie hatten eine ungeheure Verbreitung über ganz Rußland.

Das Leben Dostojewskys war außerordentlich unglücklich. Im Jahre 1848, vier Jahre nach seinem ersten Erfolge mit „Arme Leute“, geriet er in einen Kreis von Mitgliedern der Petraschewsky=Gruppe, die zusammenkamen, um die Werke Fouriers zu lesen und zu diskutieren, und sich über die Notwendigkeit einer sozialistischen Bewegung in Rußland zu besprechen. Bei einer dieser Versammlungen las Dostojewsky den berühmten Brief von Bjelinsky an Gogol vor, in dem der große Kritiker in ziemlich scharfer Sprache über Kirche und Staat sprach; er nahm auch Teil an einer Versammlung, in der die Begründung einer Geheim=Druckerei diskutiert wurde. Er wurde verhaftet, angeklagt (natürlich bei verschlossenen Türen) und mit mehreren Anderen zum Tode verurteilt. Im Dezember 1849 brachte man ihn auf einen öffentlichen Platz, schleppte ihn aufs Schaffott und las ihm sein ausführliches Todesurteil vor, und erst im letzten Augenblick kam ein Bote von Nikolaus I., der die Begnadigung überbrachte. Drei Tage später wurde er nach Sibirien transportiert und zu schwerer Arbeit in einem Gefängnis in Omsk untergebracht. Dort blieb er vier Jahre, bis er auf Grund der Intervention seiner Freunde in St. Petersburg befreit wurde, jedoch nur, um unter die Soldaten gesteckt zu werden. Während seiner Gefangenschaft wurde er für irgend eine geringfügige Sache in furchbarster Weise ausgepeitscht, und von jener Zeit datiert seine Krankheit (Epilepsie), die er während seines ganzen Lebens nicht mehr los wurde. Die Amnestie zur Zeit der Krönung Alexander II. verbesserte Dostojewskys Los nicht. Erst im Jahre 1859, vier Jahre nach der Thronbesteigung Alexander des Zweiten, wurde der große Schriffsteller begnadigt und ihm die Rückkehr nach Rußland erlaubt. Er starb im Jahre 1883.

Dostojewsky war ein fruchtbarer Schriftsteller, und noch vor seiner Verhaftung hatte er zehn Novellen veröffentlicht, unter denen

„Der Doppelgänger" schon der Vorläufer seiner späteren psycho-pathologischen Novellen war, und von denen „Netoschka Neswanowa" ein schnell reifendes literarisches Talent erster Klasse zeigte. Nach seiner Rückkehr aus Sibirien begann er eine Serie von Novellen zu veröffentlichen, die auf das lesende Publikum tiefen Eindruck machten. Die Serie begann mit der großen Novelle, „Die Erniedrigten und Beleidigten", der bald die „Memoiren aus einem Totenhause" folgten, worin er seine Gefängniserlebnisse schilderte. Dann kam ein außerordentlich sensationeller Roman, „Schuld und Sühne", der in letzter Zeit überall in Europa und Amerika gelesen wurde. „Die Brüder Karamasoff", das für sein best ausgearbeitetes Werk gehalten wird, ist noch sensationeller, während „Die Jugend", „Der Idiot", „Die Teufel" eine Serie von kleineren Novellen sind, die sich mit denselben psycho-pathologischen Problemen beschäftigen.

Wenn Dostojewskys Schriften vom rein ästhetischen Gesichtspunkt betrachtet worden wären, so hätte das Urteil der Kritiker über ihren literarischen Wert alles andere als schmeichelhaft sein müssen. Dostojewsky schrieb mit solcher Schnelligkeit, und er kümmerte sich so wenig um die Ausarbeitung seiner Novellen, daß die literarische Form, wie Dobroluboff gezeigt hat, an vielen Stellen fast unter jeder Kritik ist. Seine Helden sprechen in einer nachlässigen Weise, wiederholen sich fortwährend, und bei allen Helden, die in der Novelle erscheinen (besonders gilt dies für „Die Erniedrigten und Beleidigten") fühlt man, daß der Autor selbst spricht. Außer diesen ernsten Mängeln sind noch die extrem-romantische und veraltete Form im Aufbau der Handlung, die Nachlässigkeit in der Konstruktion, und die unnatürliche Reihenfolge der Ereignisse zu tadeln — ganz zu schweigen von der Irrenhaus-Atmosphäre, die seine letzten Novellen durchweht. Und doch sind bei alledem die Helden Dostojewskys so stark mit Wirklichkeit durchsetzt, und man findet gleich neben den unrealsten Charakteren solche, die jedem von uns so wohlbekannt und so wirklich sind, daß alle diese

Mängel dadurch ausgeglichen werden. Selbst wenn man meint, daß Dostojewskys Wiedergabe der Unterhaltung seiner Helden nicht korrekt ist, so fühlt man doch, daß die Leute, die er beschreibt – wenigstens einige von ihnen – genau so waren, wie er sie schildern wollte.

„Die Memoiren aus einem Totenhause" ist die einzige von Dostojewskys Schöpfungen, die als wahrhaft künstlerisch betrachtet werden kann. Die Grundidee ist schön, und die Form ist in Übereinstimmung mit der Idee ausgearbeitet; aber in seinen späteren Werken erscheint der Autor so von seinen, meistens sehr unbestimmten Ideen überwältigt, und gerät darüber in eine so nervöse Aufregung, daß er die richtige Form nicht finden kann. Die Lieblingstypen Dostojewskys sind Männer, die durch die äußeren Lebensumstände auf eine so tiefe Stufe gedrückt wurden, daß sie sich nicht einmal mehr einen Begriff von der Möglichkeit, sich wieder über diese Lage zu erheben, erhalten haben. Man fühlt noch dazu, daß Dostojewsky einen wahren Genuß darin findet, die moralischen und physischen Leiden der „Erniedrigten" zu schildern, und daß er geradezu schwelgte in der Schilderung jenes geistigen Elends, jener absoluten Hoffnungslosigkeit und völligen Gebrochenheit der menschlichen Natur, die für solche pathologischen Fälle charakteristisch ist. Neben diesen krankhaften Typen findet man einige andere, die so tief menschlich sind, daß sie unsere ganze Sympathie gewinnen. Aber die Lieblingshelden Dostojewskys sind Männer und Frauen, die weder die Kraft haben, sich Respekt zu verschaffen, noch sich selbst das Recht zuerkennen, als menschliche Wesen behandelt zu werden. Sie haben einmal einen fruchtlosen Versuch zur Verteidigung ihrer Persönlichkeit gemacht, aber sie sind unterlegen und werden es nie wieder versuchen. Sie sinken tiefer und tiefer und sterben entweder an Schwindsucht oder an Strapazen oder werden Opfer einer Art Geisteskrankheit, einer Art Halbwahnsinns, während dessen sie gelegentlich zu den höchsten



Gedanken menschlicher Philosophie aufsteigen, während einige, von Bitterkeit erfaßt, zu Verbrechen veranlaßt werden, die sie schon im Augenblick ihres Geschehens bereuen.

In „Die Erniedrigten und Beleidigten“ sehen wir einen jungen Mann, der in ein Mädchen aus armer Familie verliebt ist. Dieses Mädchen verliebt sich in einen sehr aristokratischen Fürsten, einen Mann ohne Prinzipien, aber anziehend in seinem kindlichen Egoismus und seiner Aufrichtigkeit, der aber ganz fähig ist, ohne es zu wissen, die größten Verbrechen gegen die zu begehen, mit denen das Leben ihn in Berührung bringt. Die Psychologie sowohl des Mädchens wie des jungen Aristokraten ist sehr gut, aber das Beste leistet Dostojewsky in seiner Schilderung, wie der junge Mann, den das Mädchen verschmäht hat, sein ganzes Leben opfert, um der untertänige Diener dieses Mädchens sein zu dürfen, und wie er gegen seinen eigenen Willen dazu verhilft, sie dem jungen Aristokraten in die Arme zu treiben. All dies ist durchaus möglich, es existiert im Leben, und es ist von Dostojewsky in einer solchen Weise erzählt, daß man das tiefste Mitleid mit den armen Erniedrigten fühlt; aber selbst in dieser Novelle muß das Vergnügen, das der Autor in der Schilderung der unsagbaren Unterwürfigkeit und Sklavenhaftigkeit seiner Helden zeigt, und die Befriedigung, die sie selber gerade in ihren Leiden und in der Mißhandlung finden, der sie unterworfen sind, auf einen gesunden Geist abstoßend wirken.

Die nächste große Novelle Dostojewskys, „Schuld und Sühne“, machte einen gewaltigen Eindruck. Der Held ist ein junger Student, Raskolnikoff, der seine Mutter und Schwester, beide so arm wie er, zärtlich liebt, und der, von dem Verlangen gehetzt, das Geld zu finden, um seine Studien beendigen und der Ernährer seiner Angehörigen werden zu können, auf den Gedanken verfällt, eine alte Frau, eine Geldverleiherin, die er kennt, und von der man sagt, daß sie ein paar tausend Rubel besitzt, zu töten. Eine Reihe



von Umständen bestärkt ihn mehr und mehr in seiner Absicht. So z. B. ist seine Schwester, die kein Entrinnen aus ihrer Armut sehen kann, im Begriff, sich für ihre Familie zu opfern und einen abscheulichen, ältlichen Mann mit viel Geld zu heiraten, und Raskolnikoff ist fest entschlossen, diese Heirat zu verhindern. Gleichzeitig kommt er mit einem alten Mann zusammen, einem kleinen Zivilbeamten, der ein Säufer ist, und der aus seiner ersten Ehe eine äußerst sympathische Tochter, Sonia, besitzt. Die Familie ist auf der denkbar tiefsten Stufe der Verwahrlosung angelangt, so wie man sie nur in einer so großen Stadt wie St. Petersburg finden kann, und Raskolnikoff kommt in Berührung mit diesen Leuten. Durch alle diese Umstände, während er selbst tiefer und tiefer in das schwärzeste Elend sinkt und tiefste, hoffnungsloseste Armut und Elend sieht, die ihn umgeben, gewinnt der Gedanke, die alte Geldverleiherin zu ermorden, Macht über ihn. Er begeht das Verbrechen und nimmt natürlich, wie sich vorhersehen ließ, das Geld nicht: er findet es in seiner Erregung sogar nicht. Und nachdem er einige Tage von Scham und Reue gehetzt — und wieder unter dem Druck einer Reihe von Umständen, die seine Reue noch drückender machen — zugebracht hat, stellt er sich der Polizei und bekennt sich des Mordes an der alten Frau und ihrer Schwester schuldig.

Dies ist natürlich nur der Rahmen der Novelle; in Wirklichkeit ist sie voll der furchtbarsten Szenen von Armut sowohl wie von moralischer Verkommenheit, während eine Reihe untergeordneter Typen — ein ältlicher Herr, in dessen Familie Raskolnikoffs Schwester Erzieherin gewesen war, der Beamte, der ihn verhört, u. s. w. geschildert werden. Außerdem hält es Dostojewsky, nachdem er so viele Gründe zusammengebracht hat, die Raskolnikoff zum Begehen eines solchen Verbrechens bringen konnten, für notwendig, noch ein anderes, theoretisches Motiv beizubringen. Man erfährt mitten in der Novelle, daß Raskolnikoff unter dem Ein=

druck der modernen, landläufigen Ideen der materialistischen Philosophie einen Zeitungsartikel geschrieben und publiziert hat, in dem er beweist, daß die Menschen in höhere und niedere Wesen zu teilen sind, und daß für die ersteren — für die Napoleon ein Beispiel ist — die üblichen Schranken der Moral nicht maßgebend sind.

Die meisten Leser der Novelle und die meisten Kritiker sprechen äußerst lobend über die psychologische Analyse von Raskolnikoffs Seele und die Gründe, die ihn zu seinem verzweifelten Schritt veranlaßten. Jedoch will ich mir erlauben, zu bemerken, daß gerade die Menge zufälliger Ursachen, die Dostojewsky anhäuft, zeigt, für wie schwierig er selbst es hielt, zu beweisen, daß die Propaganda materialistischer Ideen in Wirklichkeit einen ernsthaften jungen Mann zu Handlungen veranlassen konnte, wie die Raskolnikoffs. Solche Leute werden nicht Mörder unter dem Einfluß derartiger theoretischer Überlegungen, während jene, die da morden und solche Motive angeben, wie es Lebiès in Paris tat, keinesfalls Raskolnikoff-Typen sind. Hinter Raskolnikoff sehe ich Dostojewskys Versuch, zu entscheiden, ob er selbst oder ein Mann wie er zu solchen Schritten hätte gebracht werden können, und welches wohl die psychologische Erklärung hätte sein können, wenn er dazu getrieben worden wäre. Aber solche Leute morden n i c h t. Im Übrigen sind Leute wie der verhörende Beamte und Swidrigailoff rein romantisch erfundene Figuren.

Jedoch trotz all dieser Fehler macht die Novelle durch ihre echten Bilder vom Leben in den ärmsten Stadtvierteln einen gewaltigen Eindruck und erfüllt jeden ehrlichen Leser mit dem tiefsten Mitgefühl selbst für die am tiefsten gesunkenen Bewohner derselben. Sobald Dostojewsky von ihnen spricht, wird er ein Realist im allerbesten Sinne des Wortes, wie Turgenjeff oder Tolstoi. Marmeladoff, der alte betrunkene Beamte — seine trunkene Redeweise und sein Tod, seine Familie, die Dinge, die sich nach seinem Begräbnis abspielen, seine Frau und seine Tochter Sonia — sie alle

sind lebenswahre Gestalten, und ebenso sind es Ereignisse, wie sie tatsächlich im Leben der Ärmsten vorkommen. Die Kapitel, die Dostojewsky ihnen gewidmet hat, gehören zum Eindrucksvollsten und Rührendsten, was wir in irgend einer Literatur haben. Man fühlt den Hauch des Genius.

„Die Brüder Karamasoff" ist von Dostojewskis Novellen die am künstlerischsten herausgearbeitete. Aber in dieser Novelle treten auch alle die inneren Mängel des Geistes und der Phantasie des Autors am meisten zutage. Die Philosophie dieser Novelle – das ungläubige Westeuropa, das wild leidenschaftliche, vertrunkene, unreformierte Rußland, und das Rußland, das durch Religion und Mönche reformiert ist – diese drei dargestellt durch die drei Brüder Karamasoff – diese Grundidee der Novelle erscheint nur schwach im Hintergrunde. Aber sicherlich gibt es in keiner Literatur eine solche Kollektion der abstoßendsten Typen der Menschheit – wahnsinnige, halbverrückte, verbrecherisch angelegte Naturen und tatsächliche Verbrecher in allen möglichen Abstufungen, wie man sie hier findet. Ein russischer Spezialist für Gehirn- und nervöse Krankheiten findet Repräsentanten aller Arten dieser Krankheiten in Dostojewskys Novellen und besonders in den „Brüdern Karamasoff", während das Ganze in einen Rahmen gebracht ist, der die seltsamste Mischung von Realismus und toll gewordenem Romanticismus darstellt. Was auch eine Anzahl der zeitgenössischen Kritiker, die für alle Arten krankhafter Literatur schwärmen, über diese Novelle geschrieben haben mögen, so kann ich doch nur sagen, daß ich all das so unnatürlich, so absichtlich zusammengestellt finde – hier, um ein Stück Moral, dort, um einen abscheulichen Charakter, der aus dem psycho-pathologischen Hospital genommen ist, darzustellen, oder um die Empfindung eines rein imaginären Verbrechers zu analysieren – daß ein paar gute Stellen, die sich hier und da zerstreut finden, den Leser für die mühevolle Lektüre dieser beiden Bände nicht entschädigen.



Dostojewsky wird noch viel in Rußland gelesen, und als vor einigen zwanzig Jahren seine Novellen zum erstenmal ins Französische, Deutsche und Englische übersetzt wurden, nahm man sie wie eine Offenbarung auf. Er wurde als einer der größten Schriftsteller unserer Zeit gepriesen und als unzweifelhaft derjenige, der „die mystische slavische Seele am besten geschildert" hat – was immer darunter verstanden werden mochte! Eine Zeitlang wurde Turgenjeff von Dostojewsky in den Schatten gestellt und Tolstoi geriet in Vergessenheit. Es war natürlich ein gut Teil hysterischer Übertreibung in alledem, und heute würden gesunde literarische Kritiker nicht wagen, sich in solchen Lobeserhebungen zu ergehen. Tatsache ist, daß gewiß viel Kraft ist in dem, was Dostojewsky schrieb: seine Gestaltungskraft erinnert an die von Hoffmann; und seine Sympathie mit den getretensten und verworfensten Elementen, die die Zivilisation unserer großen Städte gezeitigt hat, ist so tief, daß sie den gleichgültigsten Leser mit sich reißt und auf junge Leser einen äußerst machtvollen Eindruck im besten Sinne ausübt. Seine Analyse der verschiedensten Arten beginnender psychischer Krankheiten wird für außerordentlich zutreffend gehalten. Aber bei all dem sind die künstlerischen Qualitäten seiner Novelle unvergleichlich geringer als die irgend eines anderen großen russischen Meisters wie Tolstoi, Turgenjeff oder Gontscharoff. Stellen der besten realistischen Schilderung sind mit den phantastischsten Dingen vermischt, der nur die unverbesserlichsten Romantiker je fähig waren. Szenen von ergreifendem Interesse werden mitten unterbrochen, um endlosen und höchst unnatürlichen, theoretischen Diskussionen Raum zu geben. Noch dazu ist der Autor so sehr in Eile, daß es scheint, als ob er sich nie die Zeit genommen hätte, seine Novellen durchzulesen, bevor er sie in die Druckerei schickte. Und was das Schlimmste ist, jeder von Dostojewskys Helden – besonders in den Novellen seiner späteren Zeit – ist mit irgend einem psychischen Defekt oder einer



moralischen Perversität behaftet. Das Resultat ist, daß, wenn man auch einige von Dostojewskys Novellen mit dem größten Interesse lesen mag, man niemals versucht ist, sie wieder zu lesen, wie man die Novellen Tolstois und Turgenjeffs und selbst die von Novellisten zweiten Ranges wieder liest, und ich muß gestehen, daß ich beispielsweise die größte Mühe hatte, vor kurzem „Die Brüder Karamasoff" durchzulesen, und daß ich mich niemals durch einen Roman wie „Der Idiot" hindurchlesen konnte. Aber trotzdem verzeiht man Dostojewsky alles, weil, wenn er von den mißhandelten und vergessenen Kindern unserer städtischen Zivilisation spricht, er sich durch seine unermeßliche Liebe zur Menschheit und zum Menschen – selbst zu dem der niedrigsten Stufe – zu wirklicher Größe erhebt. Durch seine Liebe zu diesen Trunkenbolden, Bettlern, Dieben u. s. w., an denen wir gewöhnlich ohne auch nur einen mitleidigen Blick vorübergehen – durch seine Fähigkeit zu entdecken, was an diesen Tiefgesunkenen menschlich und oft groß ist, durch die Liebe, die er in uns selbst für die uninteressantesten Menschentypen erweckt, sogar für die, die niemals eine Anstrengung machen werden, aus der niedrigen und fürchterlichen Lage herauszukommen, in welche das Leben sie geworfen hat – durch diese Fähigkeit hat Dostojewsky sicherlich eine einzigartige Stellung unter den Schriftstellern der modernen Zeit gewonnen, und man wird ihn lesen, nicht um der künstlerischen Vollendung seiner Schriften willen, sondern wegen der guten Gedanken, die sich in ihnen zerstreut finden, und wegen ihrer vorzüglichen Schilderungen der Armut in den großen Städten, sowie wegen der unendlichen Sympathie, mit der ein Wesen wie Sonia den Leser erfüllen kann.

Nekrassoff.

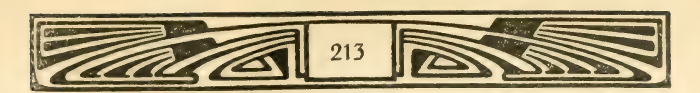
Mit Nekrassoff gelangen wir zu einem Dichter, dessen Werke Gegenstand einer lebhaften Kontroverse in der russischen Literatur gewesen sind. Er wurde im Jahre 1821 geboren – sein Vater

war ein armer Offizier im Heere, der mit einer polnischen Dame eine Liebesheirat eingegangen war. Diese Dame muß sehr hervorragend gewesen sein, denn in seinen Gedichten spricht Nekrassoff von seiner Mutter immer mit Worten der tiefsten Liebe und Achtung, wie man es kaum bei einem anderen Dichter findet. Seine Mutter starb jedoch sehr früh, und die große Familie, die aus dreizehn Brüdern und Schwestern bestand, muß sich in großen Nöten befunden haben. Kaum hatte Nikolaus Nekrassoff, der künftige Dichter, sein sechzehntes Jahr erreicht, als er die Provinzstadt verließ, wo seine Familie lebte, und nach St. Petersburg ging, um in die philologische Fakultät der Universität einzutreten. Die meisten russischen Studenten leben sehr ärmlich — hauptsächlich vom Stundengeben, oder indem sie Hauslehrer=Stellen in Familien annehmen, wo sie sehr wenig bezahlt bekommen, aber wenigstens Wohnung und Nahrung haben. Nekrassoff hatte jedoch einfach fürchterliches Elend durchzumachen: „Volle drei Jahre hindurch", sagt er später einmal, „hatte ich Tag für Tag zu hungern. Es geschah oft, daß ich in eines der großen Restaurants ging, wo man Zeitungen zu lesen bekommt, auch wenn man nichts zu Essen bestellt, und während ich meine Zeitungen las, pflegte ich den Brot=Teller zu mir heranzurücken und das Brot zu essen, und das war meine einzige Nahrung." Schließlich wurde er krank, und als es anfing, ihm wieder besser zu gehen, verweigerte ihm an einem kalten Novemberabend der alte Soldat, von dem er sein ärmliches Zimmer gemietet hatte, und dem er bereits Geld schuldig war, den Zutritt zu seinem Zimmer. Nekrassoff hätte die Nacht auf der Straße zubringen müssen, aber ein vorübergehender Bettler hatte Mitleid mit ihm und nahm ihn mit sich nach einer Spelunke in der Vorstadt, wo der junge Dichter sogar noch für eine Bittschrift, die er für einen der Stammgäste schrieb, einige Pfennige verdienen konnte. Das war Nekrassoffs Jugend. Aber während dieser Zeit hatte er Gelegenheit, mit den ärmsten und untersten

Schichten der Bevölkerung St. Petersburgs zusammenzukommen, und die Zuneigung, die er während dieser Streifzüge zu ihnen faßte, behielt er sein ganzes Leben hindurch. Später verbesserte er seine materielle Lage durch unablässige Arbeit und durch Herausgabe verschiedener Almanache. Er wurde ständiger Mitarbeiter an der Hauptrevue jener Zeit, für die Turgenjeff, Dostojewsky, Herzen und alle unsere bedeutenden Schriftsteller schrieben, und im Jahre 1846 wurde er sogar der Eigentümer dieser Revue, des „Sowremennik", der während der nächsten fünfzehn Jahre eine so bedeutende Rolle in der russischen Literatur spielte. Durch den „Sowremennik" kam er in den sechziger Jahren mit zwei hervorragenden Männern in Berührung und freundschaftliche Verbindung: mit Tschernischewsky und Dobroluboff, und um diese Zeit schrieb er auch seine besten Gedichte. Im Jahre 1875 wurde er sehr krank, und die nächsten beiden Jahre hindurch war sein Leben nur ein Todeskampf. Er starb im Dezember 1877, und Tausende von Menschen, besonders die Studenten, folgten seinem Leichenzuge.

Über seinem Grabe begann dann die leidenschaftliche Diskussion, die noch immer nicht zu Ende gekommen ist: über die Verdienste Nekrassoffs als Dichter. In seiner Grabrede stellte Dostojewsky Nekrassoff an die Seite Puschkins und Lermontoffs („Höher noch als Puschkin und Lermontoff", rief ein junger Enthusiast aus der Menge), und die Frage: „Ist Nekrassoff ein großer Dichter wie Puschkin und Lermontoff?" ist seitdem nicht aus der Diskussion verschwunden.

Nekrassoffs Poesie spielte in meiner Jugend und in meiner eigenen Entwickelung eine so große Rolle, daß ich es nicht wagen möchte, mich auf meine eigene hohe Meinung zu verlassen, und ich habe sie mir deshalb durch einen Vergleich mit den Ansichten der russischen Kritiker Arssenieff, Skabitschewsky und Wengeroff (Autor eines großen biographischen Diktionärs russischer Autoren) gewissermaßen beglaubigen und bestätigen lassen.



Wenn wir in das Jünglingsalter zwischen sechzehn und zwanzig Jahren eintreten, fehlen uns die Worte, um die Ziele und Ideale auszudrücken, die in unserem Geiste zu erwachen beginnen. Es ist nicht genug, diese Ziele zu haben: Wir brauchen Worte, um ihnen Ausdruck zu geben. Die Einen finden sie in den Gebeten, die sie in der Kirche hören; andere — und ich gehörte zu diesen — sind mit diesem Ausdruck ihrer Gefühle nicht zufrieden: er wird ihnen zu unbestimmt vorkommen, und sie werden nach etwas Anderem suchen, um in präziseren Worten die wachsende Sympathie mit der Menschheit und den philosophischen Fragen über Leben und Weltall ausdrücken zu können, die ihren Geist beschäftigen. Sie werden bei der Poesie Hilfe suchen. Mir lieferte einerseits Goethe mit seiner philosophischen Poesie und andererseits Nekrassoff durch die präzise Ausdrucksweise, in der er seine Liebe zur bäuerlichen Bevölkerung wiedergab, die Worte, die das Herz braucht, um seine poetischen Gefühle zum Ausdruck zu bringen. Aber das ist nur eine persönliche Auffassung. Die Frage ist, ob Nekrassoff wirklich als ein großer Dichter Puschkin und Lermontoff an die Seite gestellt werden kann.

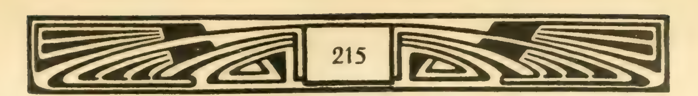
Einige weisen solch einen Vergleich ganz und gar zurück. Er war kein Dichter, sagen sie, weil er in seinen Schriften immer einen bestimmten Zweck im Auge hatte. Diese oft von den „reinen Ästhetikern" gebrauchte Argumentation ist jedoch sichtlich falsch: Shelley hatte ebenfalls eine bestimmte Tendenz, was ihn aber nicht hinderte, ein großer Dichter zu sein. Browning hatte ebenfalls bestimmte Absichten in einer Anzahl seiner Gedichte, und auch ihn hinderte dies nicht, ein großer Dichter zu sein. Jeder große Dichter verfolgt einen bestimmten Zweck in den meisten seiner Gedichte, die Frage ist nur, ob er eine schöne Form gefunden hat, um ihm Ausdruck zu geben. Der Dichter, dem es gelingen wird, eine wirklich schöne Form, d. h. eindrucksvolle Bilder und klangvolle Verse mit einem hohen Zweck zu verbinden, wird der größte Dichter sein.



Nun fühlt man allerdings, wenn man Nekrassoff liest, daß eine gewisse Schwerfälligkeit in seinen Versen liegt. In seiner Dichtung erinnert nichts an die Leichtigkeit, mit der Puschkin die gebundene Form zur Wiedergabe seiner Gedanken verwandte, noch kommt er der musikalischen Harmonie Lermontoffs, oder A. K. Tolstoischer Verse vergleichbar nahe. Selbst in seinen besten Gedichten gibt es Zeilen, die durch ihre hölzerne und ungeschickte Form das Ohr verletzen, aber man fühlt, daß diese unglücklichen Zeilen durch Veränderung weniger Worte verbessert werden können, ohne daß die Schönheit der Bilder, in denen die Gefühle ausgedrückt sind, dadurch beeinträchtigt würden. Man fühlt in der Tat, daß Nekrassoff keine völlige Meisterschaft über Wort und Reim besaß; aber man findet bei ihm nicht ein einziges poetisches Bild, das nicht zur ganzen Idee des Gedichtes passen würde, oder das auf einen Leser wie Dissonanz wirkt, oder nicht schön wäre, während er in einigen seiner Gedichte sicherlich auch einen hohen Grad poetischer Inspiration mit großer Schönheit der Form verbunden hat. Man muß nicht vergessen, daß die „Jamben" Bardiers, und die „Châtiments" Viktor Hugos ebenfalls hier und da Manches in bezug auf die Form zu wünschen übrig lassen.

Nekrassoff war ein höchst ungleichmäßiger Schriftsteller, aber einer seiner oben genannten Kritiker hat darauf hingewiesen, daß selbst in einem seiner unpoetischsten Gedichte — worin er in sehr schlechten Versen die Druckerei einer Zeitung beschreibt — daß selbst hier in dem Augenblick, in dem er die Leiden der Arbeiter behandelt, zwölf Zeilen vorkommen, die in bezug auf Schönheit der poetischen Bilder und melodische Behandlung, zusammen mit ihrer inneren Kraft, in der ganzen russischen Literatur kaum ihresgleichen haben.

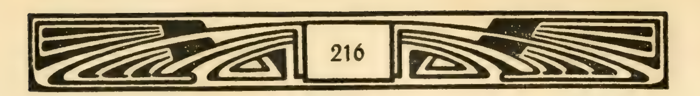
Wenn wir einen Dichter beurteilen, so gibt es etwas Allgemeines in seiner Dichtung, das uns entweder zusagt, oder woran wir vorübergehen, und wenn wir die literarische Kritik ausschließlich auf eine Untersuchung der Versschönheit oder auf das Ver=



hältnis „zwischen Inhalt und Form“ beschränken, so setzen wir sicherlich ihren Wert bedeutend herab. Jedermann wird anerkennen, daß Tennyson eine wundervolle Schönheit der Form besaß, und doch kann er nicht über Shelley gestellt werden, aus dem einfachen Grunde, weil der allgemeine Inhalt der Ideen des letzteren denen Tennysons so außerordentlich überlegen war. Der Inhalt seiner Dichtungen ist das, worauf Nekrassoffs Bedeutung begründet ist. Wir hatten in Rußland mehrere Dichter, die ebenfalls soziale Dinge oder die Bürgerpflichten behandelten – ich brauche nur an Plestschejeff und Minajeff zu erinnern –, und sie erzielten manchmal vom Standpunkt der Verskunst aus eine höhere Schönheit der Form als Nekrassoff. Aber in allem, was Nekrassoff schrieb, zeigt sich eine innere Kraft, die man bei keinem der beiden anderen Dichter findet, und diese Kraft legte ihm Bilder nahe, die mit Recht als Perlen der russischen Poesie betrachtet werden.

Nekrassoff nannte seine Muse „eine Muse der Rache und der Schwermut“, und diese Muse schloß in der Tat nie ein Kompromiß mit der Ungerechtigkeit. Nekrassoff ist ein Pessimist. Aber sein Pessimismus hat, wie Wengeroff bemerkt, einen eigenen Charakter. Obwohl seine Dichtungen so viele niederdrückende Bilder von dem Elend der russischen Massen enthalten, so ist doch der Grundeindruck, den sie auf den Leser hinterlassen, ein erhebendes Gefühl. Der Dichter beugt sein Haupt nicht vor der traurigen Wirklichkeit: er kämpft gegen sie an, und er ist seines Sieges sicher. Die Lektüre Nekrassoffs ruft jene Unzufriedenheit hervor, die in sich selbst die Keime der Gesundung trägt.

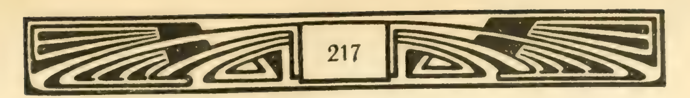
Die Masse des russischen Volkes, die Bauern und ihre Leiden, sind die Hauptthemata seiner Gedichte. Seine Liebe zum Volke zieht sich wie ein roter Faden durch alle seine Werke. Er blieb ihr sein ganzes Leben hindurch treu. In seinen jüngeren Jahren bewahrte ihn diese Liebe davor, sein Talent in der Art von Leben



zu verschwenden, das so viele seiner Zeitgenossen geführt haben; später begeisterte sie ihn in seinem Kampfe gegen die Leibeigenschaft; und als diese abgeschafft war, hielt er sein Werk damit noch nicht für beendet, wie es so viele seiner Freunde taten, sondern er wurde der Dichter der dunklen Massen, die unter dem ökonomischen und politischen Joch seufzten; und als sein Leben sich dem Ende zuneigte, sagte er nicht: „Nun gut, ich habe getan, was ich tun konnte", sondern bis zu seinem letzten Atemzuge waren seine Gedichte eine Klage darüber, daß er nicht genug gekämpft hatte. Er schrieb: „Der Kampf des Lebens hinderte mich, ein Dichter zu werden, und meine Gedichte hinderten mich ein Kämpfer zu sein." Und an anderer Stelle: „Nur der, der den Aufgaben seiner Zeit dient und sein ganzes Leben dem Kampf für seine Mitmenschen widmet, nur der wird über seinen Tod hinaus leben."

Manchmal findet man bei ihm auch die Verzweiflung, doch das ist nicht häufig. Sein russischer Bauer ist nicht der Mann, der nur Tränen vergießt. Er ist heiter, manchmal humoristisch und manchmal sogar ein äußerst lustiger Geselle. Sehr selten idealisiert Nekrassoff den Bauern; meist nimmt er ihn so wie er ist, und das Vertrauen des Dichters auf die Kraft des russischen Bauern ist tief und stark. „Ein wenig mehr Freiheit zum Atmen", sagt er, „und Rußland wird zeigen, daß es Männer, daß es eine Zukunft hat." Dies ist ein Gedanke, der häufig in seiner Dichtung wiederkehrt.

Das beste von Nekrassoffs Gedichten ist „Der rotnasige Frost". Es ist die Apotheose der russischen Bauernfrau. Das Gedicht hat nichts Sentimentales. Es ist im Gegenteil in einer Art epischen Stils geschrieben, und der zweite Teil, wo der personifizierte Frost durch den Wald geht, und wo die Bauernfrau langsam zu Tode friert, während prächtige Bilder vergangenen Glückes an ihrem Geiste vorüberziehen — all das ist wundervoll, selbst vom Stand-

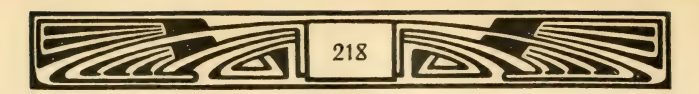


punkt der ästhetischsten Kritiker, weil es in guten Versen geschrieben und in einer Reihe schöner Bilder dargestellt ist.

„Die Bauernkinder", ist ein reizendes Dorfidyll. Die „Muse der Rache und Schwermut", sagt einer unserer Kritiker, „wird wundervoll mild und gütig, sobald sie von Frauen und Kindern spricht". In der Tat, kein russischer Dichter hat soviel für die Verherrlichung der Frauen und besonders der Mütter getan als dieser – wie man meint so harte – Dichter der Rache." Sobald Nekrassoff von einer Mutter zu sprechen beginnt, wird er wahrhaft groß, und die Strophen, die er seiner eigenen Mutter widmet – eine Frau, die im Hause eines Landbesitzers wie verloren lebt, unter Leuten, die nur an die Jagd und Trinkgelage denken und ihre Leibeigenen mißhandeln – diese Strophen wären wahre Perlen in der Poesie aller Nationen.

Sein Gedicht, das sich mit den Verbannten in Sibirien und den russischen Frauen, – d. h. den Frauen der Dekabristen im Exil – beschäftigt, ist ausgezeichnet – und enthält wundervoll schöne Stellen. Aber es reicht nicht an seine Gedichte heran, die von den Bauern handeln, oder an sein schönes Gedicht „Sascha", in dem er, gleichzeitig mit Turgenjeff, genau dieselben Typen schilderte wie Rudin und Natascha.

Es ist ganz richtig, daß Nekrassoffs Gedichte oft Spuren eines schweren Kampfes mit dem Reime zeigen, und daß es Zeilen in seinen Gedichten gibt, die entschieden minderwertig sind; aber er ist sicherlich einer derjenigen unserer Dichter, die in den Massen des Volkes am populärsten gewesen sind. Ein Teil seiner Dichtungen ist bereits zum Gemeingut des ganzen russischen Volkes geworden. Er wird außerordentlich viel gelesen, und zwar nicht nur von den gebildeten Klassen, sondern ebenso von den ärmsten Bauern. Und es wurde ganz richtig von einem unserer Kritiker bemerkt, daß, um Puschkin zu verstehen, eine mehr oder weniger literarische Entwickelung nötig ist, während, um Nekrassoff zu genießen, der



Bauer nur lesen zu können braucht. Und es ist schwer, wenn man es nicht gesehen hat, sich einen Begriff von dem Entzücken zu machen, mit dem russische Kinder in den ärmsten Dorfschulen jetzt Nekrassoff lesen und ganze Seiten seiner Gedichte auswendig lernen.

Andere Prosa=Schriftsteller derselben Zeit.

Nachdem ich die Werke jener Schriftsteller analysiert habe, die als die wahren Gründer der modernen russischen Literatur betrachtet werden können, sollte ich nun eine Anzahl von weniger bekannten Prosa=Schriftstellern und Dichtern derselben Zeit besprechen. Dem Plan dieses Buches folgend, können jedoch nur wenige Worte über sie gesagt werden, und ich werde daher nur die bedeutendsten unter ihnen erwähnen.

Ein Schriftsteller von großer Kraftfülle, der in Westeuropa ganz unbekannt ist, aber in der russischen Literatur eine einzigartige Stellung einnimmt, ist Sergei Timofejewitsch Akssakoff (1791 bis 1859), der Vater der beiden slavophilen Schriftsteller Konstantin und Iwan Akssakoff. Er ist eigentlich ein Zeitgenosse Puschkins und Lermontoffs, aber im ersten Teil seiner Laufbahn zeigte er keinerlei Originalität und erhob sich nicht über das Niveau der Pseudo=Klassiker. Erst nachdem Gogols Werke erschienen – also nach dem Jahre 1846 – schlug er eine neue Saite an und erhob sich zur vollen Entwickelung seines ganz ungewöhnlichen Talentes. In den Jahren 1847 bis 1855 veröffentlichte er seine „Memoiren eines Anglers", „Memoiren eines Jägers mit der Vogelflinte im Gouvernement Orenburg" und „Erzählungen und Erinnerungen eines Jägers", und diese drei Werke würden genügt haben, ihm den Ruf eines erstklassigen Schriftstellers zu sichern. Die Gegend von Orenburg im südlichen Ural war zu jener Zeit sehr dünn bevölkert, und ihre Natur und ihr ganzer Charakter sind in diesen Büchern so vorzüglich beschrieben, daß sie an die



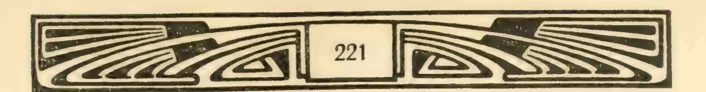
„Naturgeschichte von Selbourne“ erinnern. Sie zeigen dieselbe Sorgfalt der Beschreibung. Aber Akssakoff ist außerdem noch ein Dichter, und ein poetischer Landschaftsmaler ersten Ranges. Außerdem kannte er vorzüglich das Leben der Tiere und „verstand“ sie so gut, daß in dieser Beziehung nur Kryloff unter den Dichtern, und der ältere Brehm und Audubon unter den Naturforschern ihm an die Seite gestellt werden können.

Der Einfluß Gogols veranlaßte S. T. Akssakoff, das Feld der pseudo-klassischen Dichtung völlig zu verlassen. Im Jahre 1846 begann er das wirkliche Leben zu schildern, und das Resultat war ein umfangreiches Werk „Eine Familienchronik und Erinnerungen“ (1856), dem bald „Die ersten Jahre Bageroffs, des Enkels“ (1858) folgten, die ihn in die erste Reihe der Schriftsteller seines Jahrhunderts stellten. Slavophile Enthusiasten nannten ihn sogar einen Shakespeare, ja sogar einen Homer; aber ohne jede Übertreibung ist es S. T. Akssakoff tatsächlich gelungen, in seinen Memoiren nicht nur eine ganze Epoche darzustellen, sondern echte Typen von Männern jener Zeit zu schaffen, die späteren Schriftstellern als Modelle gedient haben. Wenn die Grundidee dieser Memoiren nicht so sehr zugunsten der „guten alten Zeit“ der Leibeigenschaft gewesen wäre, so wären sie noch vielmehr gelesen worden, als es selbst jetzt der Fall ist. Das Erscheinen der „Familienchronik“ im Jahre 1856 war ein Ereignis und wirkte epochemachend in der russischen Literatur.

V. Dal (1801 bis 1872) darf ebenfalls in dieser kurzen Skizze nicht ausgelassen werden. Er war im südöstlichen Rußland geboren. Sein Vater war ein Däne, seine Mutter eine Deutsch-Französin, und er erhielt seine Ausbildung auf der Universität in Dorpat. Er war ein Naturforscher und seinem Beruf nach Arzt, aber sein Lieblingsstudium war die Ethnographie, und er wurde ein bedeutender Ethnograph sowie einer der besten Kenner der

russischen Volkssprache und ihrer Provinzial-Dialekte. Seine unter dem Pseudonym Kozak Lugansky herausgegebenen Skizzen aus dem Leben des Volkes – ungefähr hundert von ihnen wurden später (1861) zu einem Bande, „Bilder aus dem russischen Leben", vereinigt – wurden in den vierziger und fünfziger Jahren überall gelesen und von Turgenjeff und Bjelinsky außerordentlich gelobt. Obwohl nur Skizzen und Blätter eines Tagebuches ohne eigentliche poetische Verarbeitung, sind sie doch eine sehr genußreiche Lektüre. Die ethnographische Tätigkeit Dals war erstaunlich. Während seiner fortwährenden Wanderungen durch ganz Rußland, die er als Militärarzt mit seinem Regimente zu machen hatte, hat er die wundervollsten Sammlungen von Wörtern, Ausdrücken, Rätseln, Sprichwörtern u. s. w. angelegt und in zwei großen Werken vereinigt. Sein Hauptwerk ist ein „Erklärendes Wörterbuch der russischen Sprache" in vier Quartbänden (erste Ausgabe 1861 bis 1868, zweite Ausgabe 1880 bis 1882). Es ist tatsächlich ein Monumentalwerk und enthält den ersten und sehr gelungenen Versuch einer Lexikologie der russischen Sprache, welche, ungeachtet gelegentlicher Irrtümer, für das Verständnis und die Etymologie der russischen Sprache, wie sie in den verschiedenen Provinzen gesprochen wird, von größtem Wert ist. Das Werk enthält gleichzeitig eine kostbare und außerordentlich reiche Sammlung linguistischer Materialien für künftige Forschung – Materialien, von denen ein ziemlicher Teil heute verloren wäre, wenn sie Dal nicht vor fünfzig Jahren, vor der Zeit der Eisenbahnen, gesammelt hätte. Ein zweites großes Werk Dals ist eine Sammlung von Sprichwörtern unter dem Titel „Die Sprichwörter des russischen Volkes" (zweite Ausgabe 1879).

Ein Schriftsteller, der eine wichtige Stellung in der Entwickelung des russischen Romans einnimmt, aber noch nicht genügend anerkannt wird, ist Iwan Panajeff (1812 bis 1862), der mit dem ganzen literarischen Zirkel des „Sowremennik" sehr befreundet war. Diese



Revue gab er zusammen mit Nekrassoff heraus, und er veröffentlichte in ihr eine Menge literarischer Notizen und Feuilletons über alle möglichen Themata, die zur Charakteristik jener Zeit von außerordentlichem Interesse sind. In seinen Novellen und Romanen nahm Panajeff — ähnlich wie Turgenjeff — seine Typen hauptsächlich aus den gebildeten Kreisen sowohl Petersburgs wie der Provinzen. Seine Sammlung von „Renommisten" aus den ersten Kreisen der Hauptstadt und aus den Provinzen steht nicht hinter Thackerays Sammlung von „Snobs" zurück. In der Tat, der „Renommist", wie Panajeff ihn auffaßte, ist ein bei weitem vielseitigerer und komplizierterer Typus als der Snob und läßt sich schwer in wenigen Worten beschreiben. Das Hauptverdienst Panajeffs war aber die Schilderung einer Reihe so prächtiger Typen russischer Frauen, daß sie mit Recht von einigen Kritikern als „die geistigen Mütter der Heldinnen Turgenjeffs" bezeichnet werden.

A. Herzen (1812 bis 1870) gehört ebenfalls dieser Zeit an, aber von ihm wird in einem späteren Kapitel die Rede sein.

Eine sehr sympathische Schriftstellerin, die derselben Gruppe angehört und mehr als eine kurze Notiz verdient, ist N. D. Chwostschinskaja (1825 bis 1880, Sajontschkowskaja nach ihrer Verheiratung). Sie schrieb unter dem Pseudonym W. Krestowsky, und, um eine Verwechslung mit einem sehr fruchtbaren Romanschriftsteller im Stil der französischen Detektivromane — dem Autor der „Petersburger Slums" — zu vermeiden, dessen Name Wsewolod Krestowsky war, ist sie in Rußland als „W. Krestowsky-Pseudonym" bekannt.

N. D. Chwostschinskaja begann ihre schriftstellerische Laufbahn sehr früh, im Jahre 1847; und ihre Novellen besaßen einen solchen intimen Reiz, daß sie vom großen Publikum sehr geschätzt und überall gelesen wurden. Es muß jedoch gesagt werden, daß ihre Werke in der ersten Zeit ihrer literarischen Tätigkeit nicht nach ihrem vollen Wert geschätzt wurden, und daß bis zum Ende der siebziger Jahre die literarische Kritik ihr feindlich blieb. Erst gegen



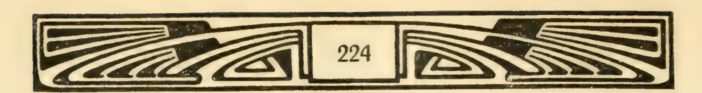
Ende ihrer Laufbahn (in den Jahren 1878 bis 1880) erkannten unsere besten Literaturkritiker — Michailowsky, Arssenieff und der Novellist Boborykin — die ganze Bedeutung der Autorin an, die wohl verdient, George Eliot und der Verfasserin von „Jane Eyre" an die Seite gestellt zu werden.

N. D. Chwostschinskaja war sicherlich nicht eine von jenen, die sich ihre Anerkennung im ersten Anlauf erobern, aber die Ursache der fast feindlichen Haltung der russischen Kritik ihr gegenüber war, daß sie, die einer armen Ryazanschen Edelmannsfamilie angehörte und ihr ganzes Leben in der Provinz zugebracht hatte, in ihren Novellen der ersten Zeit, in denen sie nur das provinziale Leben und provinziale Typen behandelte, durch eine gewisse Enge des Horizontes beeinträchtigt war. Dieser Mangel trat besonders bei denjenigen ihrer Typen hervor, für die die junge Autorin Sympathie zu erwecken suchte, die aber keinen Anspruch darauf haben konnten und nur zeigten, daß die Autorin sich gedrungen fühlte, wenigstens den Einen oder den Anderen in ihrer trostlosen Umgebung zu idealisieren.

Aber abgesehen von diesem Mangel hatte N. D. Chwostschinskaja eine sehr gute Kenntnis des provinzialen Lebens, und sie schilderte es meisterhaft. Sie stellte es genau in demselben pessimistischen Lichte dar, in dem Turgenjeff es zur selben Zeit (in den letzten Jahren der Regierung Nikolaus I.) sah. Besonders gelang ihr die Schilderung der traurigen und hoffnungslosen Lage der Mädchen in den meisten Familien jener Zeit. In ihrer eigenen Familie begegnet sie der bigotten Tyrannei ihrer Mutter und dem „Laß mich in Ruh"-Egoismus ihres Vaters, und unter ihren Verehrern findet sie nur eine Anzahl wertloser Menschen, die ihre Hohlheit mit klingenden Phrasen zu verdecken suchen. Jede der Novellen, die unsere Autorin in dieser Zeit schrieb, behandelt das Drama eines Mädchens, dessen besseres Selbst in solcher Umgebung erdrückt wird, oder sie entwickelte darin das noch herzzerreißendere

Drama des alten Mädchens, das gezwungen ist unter der Tyrannei, den kleinlichen Verfolgungen und den Nadelstichen ihrer Verwandten zu leben.

Als für Rußland anfangs der sechziger Jahre bessere Zeiten anbrachen, nahmen auch die Romane unserer Autorin einen anderen hoffnungsfreudigen Charakter an, und unter diesen ist „Der große Bär“ (1870 bis 1871) der hervorragendste; zurzeit seines Erscheinens brachte er unter unseren jungen Leuten geradezu eine Sensation hervor und hatte im besten Sinne des Wortes einen tieferen Einfluß auf sie als irgend ein anderes Werk. Die Heldin Katya trifft in Werchowsky einen Mann von dem Schwächlingstypus, den wir aus Turgenjeffs „Briefwechsel“ kennen, der aber diesmal im Gewande des Sozialreformers auftritt, und nur durch „Umstände und Mißgeschick“ daran verhindert wird, seine großen Pläne auszuführen. Werchowsky, den Katya liebt, und der sich auch in sie verliebt — soweit eben solche Männer es können — ist wundervoll gezeichnet. Er ist einer der besten Repräsentanten der schon ohnedies reichen Galerie dieser Typen in der russischen Literatur. Es muß zugegeben werden, daß sich im „Großen Bären“ ein oder zwei Charaktere finden, die nicht ganz real sind, oder wenigstens von der Autorin nicht richtig aufgefaßt werden (z. B. der alte Bagryansky); aber wir finden auch eine schöne Reihe wundervoll gemalter Charaktere, während Katya höher steht, lebendiger ist und besser geschildert wird als Turgenjeffs Nataschа oder sogar seine Helene. Sie hat genug von all den Reden über heroische Taten, die die „Helden“ durch „Umstände“ verhindert sind, auszuführen, und ergreift eine kleinere Aufgabe: sie wird eine liebevolle Lehrerin in einer Dorfschule und versucht ihre höheren Ideale und ihre Hoffnungen auf eine bessere Zukunft in die Finsternis des Dorfes hineinzutragen. Das Erscheinen dieser Novelle gerade zu der Zeit, als die große Bewegung der Jugend „zum Volke“ in Rußland begann, machte sie zur Lieblingslektüre, neben Mor=



dowzeffs „Zeichen der Zeit“ und Spielhagens „Hammer und Amboß“ und „In Reih und Glied“. Der warme Ton des Romans und die feinen, tief menschlichen, poetischen Züge, die sich zahlreich darin finden, erhöhten außerordentlich den inneren Wert des „Großen Bären“. In Rußland hat das Werk manchen guten Gedanken gesät, und es ist kein Zweifel, daß, wenn es in Westeuropa bekannt wäre, es auch hier die Gunst der denkenden und ideal gesinnten Jugend gewonnen hätte.

Eine dritte Epoche läßt sich in der Kunst der Autorin nach dem Gnde der siebziger Jahre erkennen. Die Novellen jener Zeit, unter denen eine Serie, „Das Album: Gruppen und Porträts“ die besten sind — zeigen einen ganz neuen Charakter. Als die große liberale Bewegung, die Rußland Anfangs der sechziger Jahre durchgemacht hatte, zu Ende ging, und die Reaktion nach 1864 die Oberhand gewonnen hatte, kehrten Hunderte und Aberhunderte von jenen, die in dieser Bewegung Repräsentanten des Fortschrittsgedankens und der Reformen gewesen waren, der Überzeugung und den Idealen ihrer besten Jahre den Rücken. Unter tausend verschiedenen Vorwänden versuchten sie sich selbst — und natürlich auch den Frauen, die ihnen vertraut hatten — einzureden, daß neue Zeiten mit neuen Erfordernissen gekommen seien, daß sie nur praktisch handelten, wenn sie die alten Fahnen verließen und sich unter eine neue, die der persönlichen Bereicherung, scharten, daß dieser Schritt ihrerseits ein notwendiges Opfer, ja eine Unterordnung unter die „strenge Bürgerpflicht“ sei, die von jedem fordere, daß er im Interesse der „Sache“ selbst vor dem Opfer seiner Ideale nicht zurückschrecke. „W. Krestowsky“ als eine Frau, die diesen Idealen selbst nachgestrebt hatte, verstand besser als irgend ein Mann, den wahren Sinn dieser Sophismen. Sie muß darunter in ihrem eigenen Leben bitter gelitten haben, und ich zweifle, daß es in irgend einer Literatur eine Sammlung solcher „Gruppen und Porträts“ von Deserteuren gibt, wie man sie im „Album“ und be=

sonders in „Beim Photographen“ findet. Beim Lesen dieser Geschichten lernen wir ein liebendes Herz kennen, daß beim Beschreiben dieser Fahnenflüchtigen blutet, und das ist es, was „Die Gruppen und Porträts“ N. D. Chwostschinskajas zu einem der besten Stücke des „subjektiven Realismus“ machen, die wir besitzen.

Zwei Schwestern dieser Autorin, die unter den Pseudonymen Simaroff und Wessenjeff schrieben, waren ebenfalls Novellistinnen. Die erstere schrieb auch eine Biographie ihrer Schwester Natalie.

Dichter derselben Zeit.

Mehrere Dichter der in den beiden letzten Kapiteln beschriebenen Zeit müßten hier mit einiger Ausführlichkeit analysiert werden, wenn dieses Buch ein Kursus für russische Literatur sein wollte. Ich werde mich jedoch auf sehr kurze Notizen beschränken müssen, obwohl die meisten dieser Dichter zweifellos auch bei anderen Nationen zur Geltung gekommen wären, wenn sie in einer Sprache geschrieben hätten, die im Ausland besser bekannt ist als die russische.

Dies trifft sicherlich auf Kolzoff (1808 bis 1842) zu, einen Dichter aus dem Volke, der in seinen Gedichten, die auf jeden poetischen Geist einen außerordentlich tiefen Eindruck machen, die endlosen Steppen Südrußlands, das ärmliche Leben des Bauern, die traurige Existenz der russischen Bauernfrau besungen hat, — die Liebe, die für ein liebendes Herz nur eine Quelle bitterer Leiden ist, das Schicksal, das uns nicht eine Mutter sondern eine Stiefmutter ist, und jenes Glück, das so kurz war und nur Tränen und Trauer zurückließ.

Der Styl, der Inhalt und die Form, alles ist eigenartig bei diesem Dichter der Steppen; selbst die Form seiner Verse entspricht nicht den anerkannten russischen Formen: sie ist ebenso musikalisch wie das russische Volkslied und an vielen Stellen ebenso unregelmäßig. Trotzdem spricht jede Zeile der Poesie Kolzoffs in seiner



zweiten Schaffensperiode – als er sich von jeder Nachahmung freigemacht und ein wahrer Volksdichter geworden war – jeder Ausdruck und jeder Gedanke zum Herzen und erfüllt es mit poetischer Liebe für Natur und Menschen. Wie alle unseren besten Dichter starb er sehr jung, gerade in einem Alter, in dem er die volle Reife seines Talentes erreichte, und in dem tiefergehende Fragen seine Dichtung zu beeinflussen begannen.

Nikitin (1824 bis 1861) war ein Dichter von ähnlichem Typus. Er war ebenfalls in Südrußland als Sohn einer armen Handwerker=familie geboren. Das Leben dieser Familie, deren Oberhaupt be=ständig unter dem Einfluß des Trunkes war, und die der junge Mann erhalten mußte, war schrecklich. Er starb ebenfalls jung, doch hinterließ er einige sehr schöne und höchst rührende Poesien, in denen er – mit einer Einfachheit, die wir nur bei den späteren Volksnovellisten finden – Szenen aus dem Volksleben schilderte, die den Stempel der tiefen Schwermut tragen, der seinem eigenen freudelosen Leben aufgedrückt war.

A. Plestschejeff (1825 bis 1893) war in den letzten dreißig Jahren seines Lebens einer der Lieblingsdichter Rußlands. Wie so viele andere seiner begabten Zeitgenossen wurde er im Jahre 1849 im Zusammenhang mit der Affäre der „Petraschewsky=Gruppe" verhaftet, wegen derer Dostojewsky zur Zwangsarbeit verurteilt worden war. Er war sogar als noch weniger „schuldig" befunden worden als der große Novellist und wurde in ein Regiment in der Gegend von Orenburg gesteckt, wo er wahrscheinlich als Soldat sein ganzes Leben hätte bleiben müssen, wenn nicht Nikolaus I. im Jahre 1856 gestorben wäre. Er wurde von Alexander II. begnadigt, und es wurde ihm erlaubt, sich in Moskau niederzulassen.

Anders als so viele seiner Zeitgenossen ließ Plestschejeff sich niemals durch die Verfolgungen oder durch die finsteren Jahre, die Rußland damals durchmachte, niederbeugen. Im Gegenteil, er behielt immer dieselbe Kraft und Frische und denselben Glauben



an seine humanitären, wenn auch vielleicht allzu abstrakten Ideale bei, die seine ersten dichterischen Schöpfungen in den ersten Jahren kennzeichneten. Erst in seinen allerletzten Jahren begann unter dem Einfluß von Krankheit ein pessimistischer Zug sich in seine Verse einzuschleichen. Außer seinen eigenen Gedichten übersetzte er sehr viel und ausgezeichnet aus deutschen, englischen, französischen und italienischen Dichtern.

Außer diesen drei Dichtern, die ihre Inspiration im Leben selbst oder in hohen, humanitären Zielen suchten, haben wir eine Gruppe von Dichtern, die gewöhnlich als Anbeter „der reinen Schönheit“ und der „Kunst um der Kunst willen“ bezeichnet werden.

Th. Tjuttscheff (1803 bis 1873) kann als der beste oder wenigstens als der älteste Repräsentant dieser Gruppe angesehen werden. Turgenjeff hielt sehr viel von ihm und sprach — im Jahre 1854 — mit größter Bewunderung von seinem feinen und treuen Naturgefühl und seinem vornehmen Geschmack. Der Einfluß der Puschkin-Epoche auf ihn war augenfällig, und er war entschieden mit der Eindrucksfähigkeit und Aufrichtigkeit begabt, die notwendige Eigenschaften eines guten Dichters sind. Trotz alledem werden seine Gedichte nicht viel gelesen und kommen unserer Generation ziemlich langweilig vor.

Apollon Maykoff (1821 bis 1897) wird oft als ein Dichter der reinen Kunst um der Kunst willen bezeichnet, und jedenfalls hat er diesen Standpunkt in der Theorie vertreten; in Wirklichkeit aber gehören seine Dichtungen vier verschiedenen Gebieten an. In seiner Jugend war er ein Bewunderer der antiken Welt Griechenlands und Roms, und sein Hauptwerk, „Zwei Welten“, handelte von dem Konflikt zwischen dem antiken Heidentum mit seiner Naturverehrung und dem Christentum, wobei die besten Typen seiner Dichtung Repräsentanten des ersteren sind. Später schrieb er einige sehr gute Dichtungen, die die Geschichte der Kirche im

Mittelalter zum Gegenstand haben. Noch später, in den sechziger Jahren, wurde er von der liberalen Bewegung in Rußland und in Westeuropa fortgerissen, und seine Gedichte atmeten den Geist der Freiheit. In diesen Jahren schrieb er seine besten Gedichte und machte eine Anzahl vorzüglicher Übersetzungen aus Heine. Schließlich, nachdem die liberale Periode in Rußland ihr Ende gefunden hatte, wechselte er ebenfalls seine Ansichten und begann im entgegengesetzten Sinne zu schreiben, wobei er immer mehr sowohl die Sympathie seiner Leser wie sein Talent einbüßte. Abgesehen von einigen seiner Gedichte aus dieser letzten Periode des Verfalls sind Maykoffs Verse in der Regel sehr wohlklingend, hochpoetisch und nicht ohne Kraft. In seinen ersten Gedichten und in einigen aus seiner dritten Schaffensperiode schwang er sich zu wirklicher Schönheit auf.

N. Stscherbina (1821 bis 1869), ebenfalls ein Bewunderer des klassischen Griechenland, ist wegen seiner vorzüglichen anthologischen Dichtungen aus dem Leben des griechischen Altertums zu erwähnen, mit denen er sogar Maykoff noch übertraf.

Polonsky (1820 bis 1898), ein Zeitgenosse und intimer Freund Turgenjeffs, zeigte alle Elemente eines großen Künstlers. Seine Gedichte sind außerordentlich melodisch, seine poetischen Bilder sind reich und dabei natürlich und einfach, und die Themata, die er wählte, ermangeln nicht der Originalität. Seine Gedichte wurden daher immer mit Interesse gelesen. Aber es fehlt ihnen jene Kraft, jene Tiefe der Auffassung, oder jene Intensität der Leidenschaft, die ihn zu einem großen Dichter gemacht hätten. Sein bestes Gedicht, „Ein musikalisches Heimchen“ ist in scherzhafter Laune geschrieben, und seine populärsten Gedichte sind die, die er im Stil der Volksdichtung schrieb. Man kann sagen, daß sie Eigentum des Volkes geworden sind. Im Großen und Ganzen wandte sich Polonsky hauptsächlich an die ruhigen, mäßigen „Intellektuellen“, die sich nicht viel Mühe geben, den großen Problemen des Lebens



auf den Grund zu gehen. Wenn er solche Probleme berührte, so war es mehr aus vorübergehendem als aus tiefgehendem Interesse.

Ein weiterer Dichter dieser Gruppe und vielleicht ihr charakteristischster Vertreter war A. Schenschin (1820 bis 1892), der besser unter dem Pseudonym A. Fet bekannt ist. Er vertrat sein Leben lang die Richtung der „Kunst um der Kunst willen". Er schrieb ziemlich viel über ökonomische und soziale Fragen, und zwar immer in reaktionärem Sinne, aber — in Prosa. Den Vers wandte er für nichts Anderes an, als für die Verehrung des Schönen um der Schönheit willen. Hierin hatte er großen Erfolg. Seine kurzen Gedichte sind ganz besonders gelungen und manchmal von großer Schönheit. Die Natur in ihrer Ruhe und Lieblichkeit, die eine leichte, unbestimmte Traurigkeit hervorruft, schildert er gelegentlich in vollkommener Weise, wie auch die Geisteszustände, die am besten als unbestimmte, leicht erotische Gefühle zu bezeichnen sind. Alles in Allem aber erscheint seine Poesie monoton.

In derselben Gruppe kann man A. K. Tolstoi erwähnen, dessen Verse manchmal eine seltene Schönheit erreichen und sich wie die beste Musik anhören. Die Gefühle, die darin zum Ausdruck gebracht werden, mögen nicht sehr tief sein, aber Form und Klang der Gedichte sind entzückend. Sie tragen außerdem den Stempel der Originalität, insofern, als Niemand besser im Stil der russischen Volksdichtung schreiben konnte als Alexei Tolstoi. Theoretisch vertrat er ebenfalls die „l'art pour l'art"-Richtung; aber er selbst blieb diesem Dogma keineswegs treu und zeigte seine Bewunderung für die alten Zeiten in außerordentlich schönen Versen, in denen er das Leben im alten, epischen Rußland oder die Zeit der Kämpfe zwischen den Moskauer Zaren und den feudalen Bojaren sich zum Thema wählte. Er schrieb auch einen Roman „Fürst Serebrany" aus der Zeit Iwan des Schrecklichen, der sehr viel gelesen wurde; aber sein Hauptwerk war eine Trilogie von Dramen aus derselben interessanten Periode der russischen Geschichte (siehe Kap. VI.).

Fast alle hier erwähnten Dichter haben sich vielfach auch als Übersetzer betätigt und haben die russische Literatur mit einer so großen Anzahl von Übersetzungen aus allen Sprachen – und meist ganz vorzüglichen Übersetzungen – bereichert, daß keine andere Literatur der Welt, nicht einmal die deutsche, sich des Besitzes eines gleich großen Schatzes rühmen kann. Einige dieser Übersetzungen, z. B. Schukowskys Wiedergabe des „Gefangenen von Chillon" oder die Übersetzungen von „Hiawatha" sind sogar klassisch. Der ganze Schiller, das meiste von Goethe, fast alles von Byron, sehr vieles von Shelley, fast alles, was von Tennyson, Wordsworth und Crabbe kennenswert ist, alles, was man von Browning, Barbier, Viktor Hugo u. s. w. unter den obwaltenden Zensur-Zuständen übersetzen konnte, ist im Russischen so bekannt, wie in den Heimatländern dieser Dichter und manches sogar noch mehr. Im Falle eines solchen Lieblingsschriftstellers wie Heine weiß ich wirklich nicht, ob seine besten Gedichte in den glänzenden Übersetzungen, die wir unseren besten Dichtern verdanken, auch nur das Geringste verlieren, und Kurotschkins freie Übersetzungen der Lieder Bérangers stehen den Originalen nicht im Mindesten nach.

Wir haben außerdem einige vorzügliche Dichter, die hauptsächlich durch ihre Übersetzungen bekannt sind. Dies sind:

N. Gerbel (1827 bis 1883), der durch eine wundervolle Wiedergabe des Liedes von „Igors Zug" (s. Kap. I) und später durch seine Übersetzungen westeuropäischer Dichter zur Geltung gelangte. Seine Ausgabe von „Schiller, von russischen Dichtern übersetzt" (1857), der ähnliche Ausgaben von Shakespeare, Byron und Goethe folgten, war epochemachend.

Michail Michailoff (1826 bis 1865) einer der glänzendsten Mitarbeiter des „Sowremennik", der im Jahre 1861 zur Zwangsarbeit in Sibirien verurteilt wurde, wo er vier Jahre später starb, war besonders wegen seiner Übersetzungen aus Heine, wie auch solcher aus Longfellow, Hood, Tennyson, Lenau u. a. berühmt.

P. Weinberg (1830 geboren) gewann Anerkennung durch seine vorzüglichen Übersetzungen von Shakespeare, Byron (Sardanapal), Shelley (Cenci), Sheridan, Coppe, Gutzkow, Heine und andere, und durch seine Ausgabe der Werke Goethes und Heines in russischer Übersetzung. Noch bis heute fährt er fort, die russische Literatur mit vorzüglichen Übersetzungen der Meisterstücke fremder Literaturen zu bereichern.

L. Mey (1822 bis 1862), der Verfasser einer Anzahl von Gedichten aus dem Volksleben, die in sehr malerischer Sprache geschrieben sind, und mehrerer Dramen, von denen die aus dem altrussischen Leben besonders wertvoll sind und von Rimsky Korsakoff zu Opern verarbeitet wurden, hat ebenfalls eine große Anzahl von Übersetzungen gemacht. Er übersetzte nicht nur aus den modernen westeuropäischen Dichtern – aus den englischen, französischen, deutschen, italienischen und polnischen – sondern auch aus dem Griechischen, Lateinischen und Althebräischen, welche Sprachen er alle vollkommen beherrschte. Außer vorzüglichen Übersetzungen des Anakreon und der Idyllen des Theokritos verdanken wir ihm auch schöne, poetische Übersetzungen des „Hohen Liedes" und mehrerer anderer Teile der Bibel.

D. Minajeff (1835 bis 1889), der Verfasser einer großen Menge satirischer Gedichte, gehört ebenfalls dieser Gruppe von Übersetzern an. Seine Übersetzungen aus Byron, Burns, Cornwall und Moore, Goethe und Heine, Leopardi, Dante und mehreren Anderen waren meist außerordentlich schön.

Und schließlich muß ich wenigstens einen der Prosa-Übersetzer, Wedensky (1813 bis 1855), wegen seiner schönen Übersetzung der Hauptromane von Charles Dickens erwähnen. Seine Wiedergaben sind wahre Kunstwerke und das Resultat einer genauen Kenntnis des englischen Lebens, eines so tiefen Hineinlebens in das Genie des Autors, daß der Übersetzer sich fast mit ihm identifiziert hat.



VI. Teil.

Das Drama.





Kapitel VI.

Das Drama.

Sein Ursprung — Die Zaren Alexei und Peter I. — Sumarokoff — Pseudo=klassische Tragödien: Knyaschnin; Oseroff — Die ersten Lustspiele — Der Anfang des XIX. Jahr=hunderts — Gribojedoff — Die Moskauer Bühne in den 50er Jahren — Ostrowsky: Seine ersten Dramen — »Das Gewitter« — Ostrowskys spätere Dramen — Historische Dramen: A. K. Tolstoi — Andere Dramatiker.



Das Drama hatte in Rußland wie überall sonst einen doppelten Ursprung — es entwickelte sich aus den religiösen Mysterien einerseits und der populären Komödie andererseits, wobei witzige Zwischenspiele in die ernsten, moralischen Aufführungen eingefügt wurden, deren Themata dem alten oder neuen Testament entlehnt waren. Mehrere solcher Mysterien wurden im XVII. Jahrhundert in der griechisch=lateinischen theologischen Akademie in Kiew zur Aufführung in kleinrussischer Sprache durch Studenten der Akademie umgearbeitet, und später gelangten diese Umarbeitungen auch nach Moskau.

Gegen Ende des XVII. Jahrhunderts, sozusagen am Vorabend der Reformen Peters des Ersten, machte sich ein starkes Ver=langen nach der Einführung westlicher Lebensgewohnheiten in gewissen kleinen Kreisen Moskaus geltend, und Peters Vater, der Zar Alexis, war ihnen nicht feindlich gesonnen. Er fand Geschmack an theatralischen Vorführungen und veranlaßte einige Fremde, die in Moskau lebten, Stücke zum Zwecke der Aufführung im Palast zu schreiben. Ein gewisser Gregory übernahm diese Auf=gabe und paßte einige deutsche Übersetzungen von Theaterstücken, die zu jener Zeit „englische Stücke“ genannt wurden, dem russischen Geschmack an. „Die Komödie der Königin Esther und des hoch=



mütigen Haman", „Tobias", „Judith" u. s. w. wurden in Gegenwart des Zaren aufgeführt. Ein hoher geistlicher Würdenträger, Simeon Polotzky, verschmähte es nicht, solche Stücke zu schreiben, von denen einige sich bis zum heutigen Tage erhalten haben; während eine von Alexis Töchtern, die Prinzessin Sophie (eine Schülerin Simeons), mit der strengen Isolierung brach, der damals die Frauen unterworfen waren, und sich im Palaste Theatervorstellungen vorführen ließ.

Das war zu viel für die alten Moskauer Konservativen, und nach Alexis Tode wurde das Theater geschlossen und blieb es ein Vierteljahrhundert hindurch, d. h. bis 1702, als Peter I., der ein großer Freund des Dramas war, ein Theater in der alten Hauptstadt eröffnete. Er ließ zu diesem Zwecke eine Schauspielertruppe von Danzig kommen, und es wurde für sie im geheiligten Bereich des Kreml ein besonderes Haus gebaut. Ja, sogar eine andere Schwester Peter des Ersten, Natalie, die dramatische Vorstellungen ebenso liebte wie der große Reformator selbst, ließ einige Jahre später alles, was zu diesem Theater gehörte, in ihren eigenen Palast bringen, um dort Theaterstücke aufzuführen, zuerst in deutscher, später in russischer Sprache. Es ist auch sehr wahrscheinlich, daß sie selbst einige Dramen schrieb, vielleicht zusammen mit einem Schüler eines gewissen Dr. Bidlo, der ein zweites Theater im Moskauer Hospital eröffnet hatte, in dem Studenten als Schauspieler auftraten. Später wurde das Theater der Prinzessin Natalie nach der neuen Hauptstadt verlegt, die ihr Bruder an der Newa gegründet hatte.

Das Repertoire dieses Theaters war ziemlich reichhaltig, und enthielt neben deutschen Dramen wie „Scipio der Afrikaner", „Don Juan und Don Pedro" u. s. w. freie Übersetzungen nach Molière, wie auch deutsche Possen von sehr plumpem Charakter. Außerdem gab 'es einige wenige original-russische Dramen (zum Teil, wie es scheint, von Natalie), Bearbeitungen von Legenden

aus dem Leben der Heiligen und von einigen polnischen Novellen, die zu jener Zeit vielfach in russischen, handschriftlichen Übersetzungen gelesen wurden.

Aus diesen Elementen und aus den westeuropäischen Vorbildern entwickelte sich das russische Drama, als das Theater um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts zu einer ständigen Einrichtung wurde. Es ist höchst interessant, festzustellen, daß nicht in einer der beiden Hauptstädte, sondern in einer Provinzstadt, Jaroslaw, auf Veranlassung der dortigen Kaufleute, das erste ständige russische Theater im Jahre 1750 begründet wurde, und daß es durch den Unternehmungsgeist einiger Schauspieler, der beiden Brüder Wolkoff, Dmitrewsky und Anderer zustande kam.

Die Kaiserin Elisabeth, ließ — wahrscheinlich auf den Rat Sumarokoffs, der zu jener Zeit Dramen zu schreiben begann — diese Schauspieler nach Petersburg kommen, wo sie als „Künstler des kaiserlichen Theaters“ in den Dienst der Krone traten. Auf diese Weise wurde das russische Theater im Jahre 1756 eine Staatseinrichtung.

Sumarokoff (1718 bis 1777), der außer Gedichten und Fabeln (wovon letztere besonders wertvoll sind) eine beträchtliche Anzahl von Trauerspielen und Komödien schrieb, spielte eine wichtige Rolle in der Entwickelung des russischen Dramas. In seinen Tragödien ahmte er Racine und Voltaire nach. Er befolgte strikt ihre „Einheits“-Regeln und kümmerte sich noch weniger als sie um die historische Wahrheit; aber da er nicht das große Talent seiner französischen Vorbilder hatte, machte er aus seinen Helden nur personifizierte Tugenden oder Laster, Figuren, denen jedes Leben mangelte, und verlor sich in endlosen, pomphaften Monologen. Mehrere seiner Tragödien („Horew“, im Jahre 1747 geschrieben, „Sinaw und Truvor“, „Yaropolk und Dilitza“, „Der falsche Demetrius“) waren der russischen Geschichte entnommen; aber alle diese Helden waren so wenig Slaven, wie Racines Helden etwa Griechen



oder Römer gewesen sind. Das jedoch muß zugunsten Sumarokoffs gesagt werden, daß er stets in seinen Tragödien die fortgeschritteneren humanitären Gedanken der neuen Zeit betonte, zuweilen mit echtem Gefühl, das sogar durch die konventionelle Redeweise seiner Helden hindurch zum Ausdruck kam. Seine Lustspiele, die zwar nicht den gleichen Erfolg hatten wie seine ernsthaften Dramen, standen dem Leben viel näher. Sie enthielten Züge aus dem wirklichen Leben Rußlands, besonders dem des Moskauer Adels, und ihr satirischer Charakter hat zweifellos Sumarokoffs Schüler beeinflußt.

Knjaschnin (1742 bis 1791) schrieb in derselben Art. Wie Sumarokoff übersetzte er Tragödien aus dem Französischen und schrieb auch Nachahmungen französischer Tragödien, für die er die Themata zum Teil der russischen Geschichte entlehnte. („Roslaw", 1784; und „Wadim von Nowgorod", das nach seinem Tode gedruckt, aber sofort wegen seiner freiheitlichen Tendenzen von der Regierung unterdrückt wurde).

Oseroff (1769 bis 1816) setzte Knjaschnins Werk fort, führte aber sentimentale und romantische Elemente in seine pseudoklassischen Tragödien ein („Oedipus in Athen", „Olegs Tod"). Bei all ihren Mängeln erfreuten sich diese Trauerspiele eines dauernden Erfolges und trugen viel zur Entwickelung der Bühne und zur Heranbildung eines ernstdenkenden Theaterpublikums bei.

Zu gleicher Zeit wurden von denselben Schriftstellern und ihren Schülern auch Lustspiele geschrieben („Der Krakehler", „Seltsame Leute" von Knjaschnin), und obwohl sie zum großen Teil nur Nachahmungen französischer Vorbilder waren, so begann man doch Themata aus dem russischen Alltagsleben ebenfalls zu verwenden. Sumarokoff hatte bereits etwas in dieser Richtung getan, und Katharina II. war ihm darin gefolgt, indem sie einige satirische Komödien, deren Themata ihrer Umgebung entnommen waren, schrieb, wie z. B. „Frau Brummbärs Fest" und eine komische Oper



aus dem russischen Volksleben. Sie war vielleicht die erste, die russische Bauern auf die Bühne brachte, und es ist wohl erwähnenswert, daß der Geschmack für das Volkstümliche auf der Bühne sich rasch entwickelte. Die Lustspiele „Der Müller“, von Ablessimoff, „Sbitenschik“ („Der Trödler“) von Knjaschnin u. s. w. waren alle aus dem Volksleben und erfreuten sich eine Zeitlang einer großen Beliebtheit beim Publikum.

Von=Wizin ist bereits in den früheren Kapiteln erwähnt worden, und es genügt hier, daran zu erinnern, daß er durch seine zwei Komödien, „Der Brigadier“ (1768) und „Nedorosl“ (1782), die bis zur Mitte des XIX. Jahrhunderts gespielt wurden, der Vater der realistisch=satirischen Komödie in Rußland geworden ist. „Die Denunziation“ („Jabeda“) von Kapnist und einige Komödien des großen Fabeldichters Kryloff gehören der gleichen Kategorie an.

Die ersten Jahre des XIX. Jahrhunderts.

Während der ersten dreißig Jahre des XIX. Jahrhunderts entwickelte sich das russische Theater außerordentlich. Man hatte in Petersburg und Moskau eine Anzahl begabter und origineller Schauspieler und Schauspielerinnen sowohl für das Trauer= wie für das Lustspiel, und die Anzahl der Bühnenschriftsteller wurde so groß, daß alle Formen der dramatischen Kunst sich zur selben Zeit entwickeln konnten. Während der napoleonischen Kriege nahmen patriotische Tragödien voller Beziehungen zu den Ereignissen der Zeit, wie z. B. Oseroffs „Dimitri Donskoi“ (1807) die Bühne in Beschlag. Trotzdem aber behaupteten die pseudo=klassischen Tragödien noch das Feld. Bessere Übersetzungen und Nachahmungen Racines erschienen zur selben Zeit (Katenin, Kokoschkin), und sie hatten, besonders in St. Petersburg, dank der guten tragischen Schauspieler der deklamatorischen Schule, einen gewissen Erfolg. Gleichzeitig hatten auch Übersetzungen von Kotzebue einen enormen

Erfolg, wie ebenfalls die russischen Dramen seiner sentimentalen Nachahmer.

Der Romantizismus und Pseudo-Klassizismus stritten miteinander um die Vorherrschaft auf der Bühne, ähnlich wie es auf den Gebieten der Lyrik und des Romans der Fall war; aber entsprechend dem Zuge der Zeit triumphierte der Romantizismus, der ja auch in Karamsin und Schukowsky große Förderer fand. Diese Richtung verdankte auch viel den energischen Bemühungen des Fürsten Schachowskoi, der mit guter Bühnenkenntnis mehr als hundert verschiedene Stücke – Tragödien, Lustspiele, Opern, Vaudevilles und Ballettstücke – schrieb. Die Themata für seine Dramen entlehnte er Werken Walter Scotts, Ossians, Shakespeares und Puschkins. Die Komödie und besonders das satirische Lustspiel wie auch das Vaudeville (das sich der Komödie durch eine viel sorgfältigere Charakterbehandlung, als sie meist in dieser Art von Stücken auf der französischen Bühne gefunden wird, näherte) war in einer sehr großen Anzahl mehr oder weniger originaler Werke vertreten. Neben Chmelnitzkys vorzüglichen Übersetzungen aus Molière fand das Publikum auch an den Stücken Sagoskins Gefallen, die voll gutmütiger Heiterkeit waren, sowie an den manchmal glänzenden und immer lebensvollen Lustspielen und Vaudevilles Schachowskois, den Vaudevilles von Pissareff u. s. w. Es ist wahr, daß alle diese Komödien entweder direkt von Molière beeinflußt oder Bearbeitungen französischer Vorbilder waren, in die russische Charaktere und russische Sitten eingeflochten wurden, aber da immer auch etwas Originelles in diesen Bearbeitungen war, was auf der Bühne von begabten Schauspielern der natürlichen, realistischen Schule noch um einen Schritt weiter herausgearbeitet wurde, so bereiteten sie doch den Weg für die echt-russische Komödie vor, die in Gribojedoff, Gogol und Ostrowsky ihren Ausdruck fand.



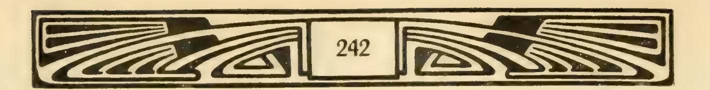
Gribojedoff.

Gribojedoff (1795 bis 1829) starb sehr jung, und alles, was er hinterließ, war eine Komödie, „Unglück aus Klugheit", und eine Anzahl Szenen einer unvollendeten Tragödie im Shakespeareschen Stil. Das Lustspiel ist jedoch eine geniale Arbeit, und ihretwegen allein kann man von Gribojedoff sagen, daß er für die russische Bühne geleistet hat, was Puschkin für die russische Lyrik tat.

Gribojedoff wurde in Moskau geboren und erhielt zu Hause eine gute Erziehung, bevor er – im Alter von fünfzehn Jahren – auf die Moskauer Universität ging. Hier hatte er das Glück, unter den Einfluß des Historikers Schlötzer und des Professors Buhle zu kommen, die in ihm das Verlangen nach einer gründlichen Kenntnis der Weltliteratur und die Neigung zu gewissenhafter Arbeit erweckten. Es war denn auch während seines Aufenthaltes auf der Universität (1810 bis 1812), daß Gribojedoff die erste Skizze zu seiner Komödie schrieb, an der er dann zwölf Jahre hindurch arbeitete.

Im Jahre 1812, während der napoleonischen Invasion, trat er in den Militärdienst ein und war vier Jahre hindurch, hauptsächlich in Westrußland, als Husarenoffizier im Dienste. Der Geist in der Armee war damals ganz verschieden von dem, der später unter Nikolaus dem Ersten herrschte: in der Armee machten die Dekabristen ihre Hauptpropaganda, und Gribojedoff fand unter seinen Kameraden Männer mit hohen humanitären Zielen. Im Jahre 1816 verließ er den Militärdienst und trat auf den Wunsch seiner Mutter in den diplomatischen Dienst in St. Petersburg ein, wo er sich mit den „Dekabristen" Tschaadajeff (s. Kap. VIII), Rylejeff und Odojewsky (s. Kap. I u. II.) befreundete.

Ein Duell, an dem Gribojedoff als Sekundant teilnahm, war die Ursache der Entfernung des künftigen Dramatikers von St. Petersburg. Seine Mutter bestand darauf, daß er soweit als möglich



von der Hauptstadt fortkäme, und er wurde demgemäß nach Teheran geschickt. Er reiste ziemlich viel in Persien und nahm mit seiner wunderbaren Aktivität und Lebendigkeit einen hervorragenden Anteil an der diplomatischen Arbeit der russischen Gesandtschaft. Später, als er sich in Tiflis aufhielt, wo er als Sekretär des General-Gouverneurs der Kaukasus-Provinz beschäftigt war, arbeitete er ebenfalls viel auf diplomatischem Gebiet, aber er arbeitete auch die ganze Zeit hindurch an seiner Komödie, und er beendete sie im Jahre 1824, während er einige Monate lang sich in Zentralrußland aufhielt. Rein zufällig wurde das Manuskript von „Unglück aus Klugheit" einigen wenigen Freunden bekannt, und das Lustspiel machte großes Aufsehen unter ihnen. In wenigen Monaten wurde es überall in handschriftlichen Exemplaren gelesen und rief bei der alten Generation einen Sturm von Unwillen, bei der jungen aber die größte Bewunderung hervor. Alle Bemühungen jedoch, seine Aufführung auf der Bühne durchzusetzen, ja sogar es nur einmal privatim aufführen zu lassen, wurden durch die Zensur vereitelt, und Gribojedoff kehrte nach dem Kaukasus zurück, ohne sein Lustspiel auf dem Theater aufgeführt gesehen zu haben. Dort in Tiflis wurde er wenige Tage nach dem 14. Dezember 1825 verhaftet (s. Kap. I) und in größter Eile nach der Petersburger Festung gebracht, wo seine besten Freunde bereits gefangen waren. In den Memoiren eines der Dekabristen wird erwähnt, daß selbst in dem düsteren Bereich der Festung Gribojedoffs gewohnte Munterkeit ihn nicht verließ. Er pflegte seinen unglücklichen Freunden mittelst Klopfens an den Wänden so amüsante Geschichten zu erzählen, daß sie sich auf ihren Pritschen wälzten und wie Kinder lachten.

Im Juni 1826 wurde Gribojedoff freigelassen und nach Tiflis zurückgeschickt. Aber nach der Hinrichtung einiger seiner Freunde — darunter Rylejeff — und der furchtbaren Strafe lebenslänglicher Zwangsarbeit in den sibirischen Bergwerken, die über alle Anderen



verhängt wurde, war seine alte Lustigkeit für immer verschwunden. In Tiflis suchte er eifriger als je die Keime einer besseren Zivilisation in dem eroberten Gebiet zu säen, aber im Jahre darauf mußte er an dem Kriege in Persien teilnehmen (1827 bis 1828), auf dem er das Heer als diplomatischer Agent begleitete, und er war es, der nach der vernichtenden Niederlage des Schah Abbas Mirza den wohlbekannten Turkmantschai-Vertrag abschloß, durch den Rußland reiche Provinzen und einen so großen Einfluß über die inneren Angelegenheiten Persiens gewann. Nach einem kurzen Besuch in St. Petersburg wurde Gribojedoff nochmals nach Teheran geschickt, und zwar diesmal als Gesandter. Bevor er den Posten antrat, heiratete er in Tiflis eine georgische Prinzessin von großer Schönheit; aber er fühlte, als er den Kaukasus verließ, um nach Persien zu gehen, daß seine Chancen, lebendig zurückzukommen, sehr gering wären: „Abbas Mirza", schrieb er, „wird mir den Turkmantschai-Vertrag niemals verzeihen" — und so war es. Wenige Monate nach seiner Ankunft in Teheran überfiel ein persischer Volkshaufen die russische Gesandtschaft, und Gribojedoff wurde ermordet.

Während der letzten Jahre seines Lebens hatte Gribojedoff nicht viel Zeit und auch nicht viel Lust zu literarischer Tätigkeit. Er wußte, daß nichts, was er schreiben wollte, jemals das Licht sehen würde. Selbst „Unglück aus Klugheit" war von der Zensur so verstümmelt worden, daß viele der besten Stellen jeden Sinn verloren hatten. Er schrieb jedoch eine Tragödie im romantischen Stil, „Eine georgische Nacht", und diejenigen seiner Freunde, die sie ganz gelesen hatten, rühmten sehr ihren poetischen und dramatischen Wert. Aber nur zwei Szenen des Stückes und eine Inhalts-Skizze sind erhalten geblieben. Das Manuskript ging verloren, vielleicht in Teheran.

„Unglück aus Klugheit" ist eine außerordentlich kraftvolle Satire, die sich gegen die hohe Gesellschaft Moskaus in den Jahren



1820 bis 1830 wendet. Gribojedoff kannte diese Gesellschaft von innen heraus, und seine Typen sind nicht erfunden. Lebendige Menschen gaben ihm die Unterlage für solche unsterbliche Typen wie Famussoff, den alten Edelmann, und Skalosub, den Fanatiker des Militarismus, wie auch für alle anderen Personen von geringerer Bedeutung. Was die Sprache betrifft, in der Gribojedoffs Personen sprechen, so ist oft gesagt worden, daß bis zu seiner Zeit nur drei Schriftsteller in so hohem Maße die wirkliche Gesprächssprache der Russen beherrschten: Puschkin, Kryloff und Gribojedoff. Später reihte sich Ostrowsky diesen dreien an. Es ist die echte Sprache Moskaus. Außerdem ist das Lustspiel voller Stellen, die so treffend satirisch und so vorzüglich gesagt sind, daß Dutzende von ihnen zu Sprichwörtern wurden, die man in ganz Rußland kennt.

Die Idee zu dem Lustspiel muß ihm von Voltaires „Misanthrop“ gekommen sein, und der Held, Tschatsky, hat sicherlich vieles mit Alceste gemeinsam; aber Tschatsky ist gleichzeitig so sehr Gribojedoff selbst, und seine schneidend sarkastischen Bemerkungen sind so sehr diejenigen, die Gribojedoff seinen Moskauer Bekannten an den Kopf geworfen haben muß, während alle anderen Personen des Stückes so echte Moskauer sind — so durchaus Moskauer Edelleute — daß, abgesehen von dem Leitmotiv, die Komödie völlig original und durch und durch russisch ist.

Tschatsky ist ein junger Mann, der von einer langen Reise im Ausland zurückkehrt und nach dem Hause eines alten Herrn, Famussoff, eilt, dessen Tochter, Sophie, seine Spielkameradin gewesen war, und die er jetzt liebt. Jedoch der Gegenstand seiner Liebe hat inzwischen die Bekanntschaft des Sekretärs ihres Vaters gemacht — eines höchst unbedeutenden und abstoßenden jungen Mannes, Moltschalin, dessen Lebensregeln sind: erstens, „Mäßigkeit und Pünktlichkeit“ und zweitens, jedem im Hause seiner Vorgesetzten zu gefallen bis zum Torhüter und seinem Hunde, „so daß selbst der Hund mich gern haben muß.“ In Befolgung dieser



Regeln macht Moltschalin gleichzeitig der Tochter seines Vorgesetzten und ihrem Dienstmädchen den Hof: der ersteren, um sich im Hause seines Herrn beliebt zu machen, der letzteren, weil sie ihm gefällt. Tschatsky wird sehr kühl aufgenommen. Sophie fürchtet seine Klugheit und seinen Sarkasmus, und ihr Vater hat bereits einen Mann für sie in dem Obersten Skalosub gefunden – einem Militär, der volle sechs Fuß mißt, in tiefstem Baß und nur über Militärangelegenheiten spricht, der aber reich ist und bald General sein wird.

Tschatsky benimmt sich gerade, wie ein verliebter junger Mann sich zu benehmen pflegt. Er sieht nichts als Sophie, die er mit seiner Anbetung verfolgt, macht in ihrer Anwesenheit beißende Bemerkungen über Moltschalin und bringt ihren Vater zur Verzweiflung mit seiner freimütigen Kritik der Moskauer Sitten, der Grausamkeit der alten Landbesitzer gegen ihre Leibeigenen, der Verworfenheit der alten Höflinge u. s. w.; und um allen die Krone aufzusetzen, ergeht er sich bei einem Ball, den Famussoff an jenem Abend gibt, in langen Monologen gegen die Bewunderung, die die Moskauer Damen für alles hegen, was französisch ist. Sophie, die durch seine Bemerkungen über Moltschalin beleidigt ist, rächt sich inzwischen, indem sie das Gerücht verbreitet, daß Tschatsky nicht ganz richtig im Kopfe ist, ein Gerücht, das mit Entzücken von der Gesellschaft bei dem Ball aufgegriffen wird und sich schnell verbreitet.

Es ist oft in Rußland gesagt worden, daß die satirischen Bemerkungen Tschatskys bei dem Ball, die sich gegen so unbedeutende Dinge richten wie die Anbetung alles Fremden, eigentlich ziemlich oberflächlich und gleichgültig sind. Aber es ist mehr als wahrscheinlich, daß Gribojedoff sich auf so unschuldige Bemerkungen beschränkte, weil er wußte, daß andere von der Zensur nicht geduldet werden würden; er muß wohl gehofft haben, daß wenigstens diese vor der roten Tinte des Zensors bestehen würden. Aus dem,



was Tschatsky während seines Morgenbesuches in Famussoffs Arbeitszimmer sagt, und aus den Bemerkungen der anderen Personen des Stückes geht klar hervor, daß Gribojedoff seinem Helden viel schärfere Kritiken in den Mund hätte legen können.

Alles in allem ist ein russischer satirischer Schriftsteller gegenüber anderen stark im Nachteil. Wenn Molière eine satirische Schilderung der Pariser Gesellschaft entwirft, so wirkt diese Satire auf die Leser anderer Nationen nicht fremd: wir alle wissen etwas von dem Pariser Leben; aber wenn Gribojedoff die Moskauer Gesellschaft in derselben satirischen Weise beschreibt und in so wundervoller Art echte Moskauer Typen schildert – nicht einmal typische Russen, sondern Moskauer Typen („alle Leute in Moskau", sagt er, „tragen einen besonderen Stempel") – so sind sie dem Westeuropäer so fremd, daß der Übersetzer selbst ein halber Russe und dabei ein Dichter sein müßte, um Gribojedoffs Komödie vollwertig in eine andere Sprache übertragen zu können. Wenn eine solche Übertragung gemacht würde, so könnte diese Komödie mit Erfolg auf den westeuropäischen Bühnen gespielt werden. In Rußland ist sie immer und immer wieder bis auf den heutigen Tag gespielt worden, und obwohl sie vor siebzig Jahren geschrieben ist, hat sie doch noch nichts von ihrem Interesse und Reiz verloren.

Die Moskauer Bühne.

In den vierziger Jahren des XIX. Jahrhunderts wurde das Theater überall mit großer Achtung behandelt – und mehr als irgendwo war das in Rußland der Fall. Die italienische Oper hatte damals noch nicht die Entwickelung erreicht, zu der sie zwanzig Jahre später in St. Petersburg gelangte, und die russische Oper, die von minderwertigen Sängern wiedergegeben und von den Direktoren der kaiserlichen Theater sehr stiefväterlich behandelt wurde, bot nur wenig Anziehendes. Nur das Drama – und ge=

legentlich das Ballet, wenn ein Stern, wie Fanny Elsler am Horizont erschien — brachte die besten Elemente der gebildeten Gesellschaft zusammen, und interessierte die Jugend aller Klassen, die Studenten inbegriffen. Die dramatische Bühne wurde — um im Stil jener Zeit zu sprechen — als ein „Tempel der Kunst" betrachtet, als ein Zentrum von weitreichendem erzieherischen Einfluß. Was die Schauspieler und Schauspielerinnen betrifft, so versuchten sie ihrerseits, nicht bloß die Charaktere auf der Bühne darzustellen, wie sie der Dramatiker geschaffen hatte, sondern sie taten ihr Bestes, um selbst — wie Cruickshank in seinen Illustrationen zu Dickens Novellen — zur Ausarbeitung der Charaktere beizutragen, indem sie die entsprechendsten Darstellungen zu finden suchten.

Besonders in Moskau zeigte sich diese geistige Wechselwirkung zwischen Bühne und Gesellschaft, und es entwickelte sich dort eine recht hohe Auffassung von der dramatischen Kunst. Der Verkehr, den Gogol mit den Schauspielern, die seinen „Revisor" spielten, und besonders mit Stschepkin unterhielt, der Einfluß der literarischen und philosophischen Zirkel, die damals in Moskau ihren Sitz hatten, und die intelligente Würdigung und Kritik ihrer Tätigkeit, der die Schauspieler in der Presse begegneten, alles dies trug dazu bei, das Moskauer „Kleine Theater" zur Wiege einer höheren dramatischen Kunst zu machen. Während St. Petersburg der sogenannten „französischen" Schauspieler-Schule mit ihrer deklamatorischen und unnatürlich raffinierten Art den Vorzug gab, erreichte die Moskauer Bühne einen hohen Grad der Vollkommenheit in der Entwickelung der naturalistischen Schule. Ich meine die Schule, von der jetzt die Duse eine so großartige Repräsentantin ist, der Lena Ashwell in „Auferstehung" einen so großen Erfolg verdankte, und die jetzt in Deutschland sich so schön entwickelt hat, — die Schule, in der der Schauspieler die Routine konventioneller Bühnentraditon verläßt und den tiefsten Eindruck durch die Tiefe seines eigenen wirklichen Gefühls und die natürliche Wahrhaftig-

keit und Einfachheit des Ausdrucks hervorruft, — die Schule, die auf der Bühne denselben Rang einnimmt, wie der Realismus Turgenjeffs und Tolstois in der Literatur.

In den vierziger und Anfangs der fünfziger Jahre hatte diese Richtung in Moskau ihre höchste Vollkommenheit erreicht und zählte in ihren Reihen so hervorragende Schauspieler und Schauspielerinnen, wie Stschepkin — die eigentliche Seele dieser Bühne — Motschaloff, Sadowsky, S. Wassiljeff und Madame Nikulina Kossitskaja, denen eine ganze Plejade guter zweiter Kräfte zur Seite stand. Ihr Repertoire war nicht sehr reichhaltig, aber die beiden Lustspiele von Gogol („Der Revisor“ und „Die Heirat“), gelegentlich Gribojedoffs große Satire, ein Lustspiel „Kretschinskys Heirat“ von Sukhovo-Kobylin, das die besten Eigenschaften der genannten Künstler vorzüglich zur Geltung kommen ließ, dann und wann ein Shakespearesches*) Drama, viele nach dem Französischen bearbeiteten Melodramen und Lustspiele, die der leichten Komödie näher standen als der Posse — das war das stets wechselnde Programm des „Kleinen Theaters“. Einige Stücke wurden in vollendeter Weise gespielt, wobei das Ensemble und der „Elan“, die die Vorstellungen im Odéon charakterisieren, mit der Einfachheit und Natürlichkeit zusammenwirkten, von der oben die Rede war.

Der wechselseitige Einfluß, den die Bühne und die dramatischen Autoren notwendigerweise aufeinander ausüben müssen, kam in Moskau in wundervoller Weise zur Geltung. Mehrere Dramatiker schrieben speziell für diese Bühne — nicht damit diese oder jene Schauspielerin alle anderen in den Schatten stellen sollte, wie es jetzt in den Theatern vorkommt, wo ein Stück in einer langen Reihe von Abenden hintereinander gegeben wird — sondern

*) Shakespeare ist immer in Rußland sehr beliebt gewesen, aber seine Dramen erfordern einen gewissen Reichtum der Szenerie, der nicht immer dem kleinen Theater zur Verfügung stand.



für diese bestimmte Bühne und für ihren Stab von Schauspielern als Ganzes genommen. Ostrowsky (1823 bis 1886) war derjenige, der diese Wechselbeziehungen zwischen dem dramatischen Autor und der Bühne am besten erkannte, und aus diesem Grunde nimmt er im russischen Drama dieselbe Stellung ein, wie Turgenjeff und Tolstoi in der russischen Novelle.

Ostrowsky: „Armut ist keine Schande".

Ostrowsky wurde in Moskau in der Familie eines armen Geistlichen geboren und war, wie die besten unter der jüngeren Generation seiner Zeit, im Alter von siebzehn Jahren ein begeisterter Besucher des Moskauer Theaters. Man sagt, daß zu jener Zeit die Bühne in seinen Unterhaltungen mit Kameraden sein Lieblingsthema war. Er ging zur Universität, aber zwei Jahre später war er gezwungen, sie wegen eines Streites mit einem Professor zu verlassen, und er wurde ein Unterbeamter bei einem der alten Kaufmannsgerichte. Dort hatte er die allerbesten Gelegenheiten, die Moskauer Kaufmannswelt kennen zu lernen – eine ganz besondere Klasse, die in ihrer Isolierung die Hüterin alt-russischer Traditionen geblieben war. Aus dieser Klasse nahm Ostrowsky fast alle Typen seiner ersten und wertvollsten Dramen; erst später begann er sein Beobachtungsfeld zu erweitern und verschiedene Klassen der Gebildeten zu behandeln.

Seine erste Komödie, „Familienglück", wurde 1847 geschrieben, und drei Jahre später erschien sein erstes Drama, „Wir müssen es unter uns abmachen" oder „Der Bankrott", das ihm sofort den Ruf eines großen Dramatikers verschaffte. Es wurde in einer Monats-Revue gedruckt und hatte in ganz Rußland einen großen Erfolg; der Schauspieler Sadowsky las es vielfach in Moskauer Privathäusern vor, aber es durfte nicht auf der Bühne aufgeführt werden. Die Moskauer Kaufleute reichten sogar bei Nikolaus I. eine Beschwerde gegen den Autor ein, und Ostrowsky wurde aus

dem Dienst entlassen und als verdächtig unter Polizei-Aufsicht gestellt. Erst viele Jahre später, vier Jahre nach Alexanders des Zweiten Thronbesteigung – d. h. im Jahre 1860 –, wurde das Drama in Moskau aufgeführt, und selbst damals bestand die Zensur darauf, daß am Schluß ein Polizei-Offizier eingefügt werden mußte, der den Triumph der Gerechtigkeit über die Schlechtigkeit des Bankrotteurs darzustellen hatte. Während der nächsten fünf Jahre veröffentlichte Ostrowsky nichts; aber dann schuf er in schneller Aufeinanderfolge (1853 bis 1854) zwei Dramen von bedeutender Kraft: „Setze Dich nicht in anderer Leute Schlitten", und „Armut ist keine Schande". Das Thema des ersteren war nicht neu: ein Mädchen aus einer Kaufmannsfamilie läuft mit einem Adligen davon, der sie mißhandelt und sie verläßt, als er sich davon überzeugt hat, daß ihr Vater ihr weder seine Verzeihung noch sein Geld geben wird. Aber dieses Thema war mit einer solchen Frische behandelt, und die Charaktere sind in so gut gewählten Situationen geschildert, daß dieses Drama nach seinem literarischen und Bühnenwerte eines der besten ist, die Ostrowsky geschrieben hat. Was „Armut ist keine Schande" betrifft, so rief es in ganz Rußland einen ungeheuren Eindruck hervor. Wir sehen in dem Stücke eine Familie des alten Schlages, deren Haupt ein reicher Kaufmann ist, – ein Mann, der gewöhnt ist, seinen Willen seiner ganzen Umgebung aufzuzwingen und keine höhere Lebens-Auffassung kennt; nach außen hat er jedoch eine gewisse „Zivilisation" angenommen – d. h. die Restaurant-Zivilisation: er kleidet sich nach der westeuropäischen Mode und versucht in seinem Hause westeuropäische Sitten zu pflegen, wenigstens in Gegenwart der Bekanntschaften, die er in den fashionablen Restaurants macht. Nichtsdestoweniger ist seine Frau seine Sklavin, und sein ganzer Haushalt zittert beim Klang seiner Stimme. Er hat eine Tochter, die einen seiner Angestellten, Mitja, einen sehr furchtsamen, aber ehrenhaften jungen Mann liebt und von ihm wieder geliebt wird.

Die Mutter möchte wohl ihre Tochter mit diesem Angestellten verheiraten, aber der Vater hat die Bekanntschaft eines mehr oder weniger reichen, ältlichen Mannes, eine Art armenischen Geldverleihers, gemacht, der sich nach der letzten Mode kleidet, statt Branntwein Champagner trinkt und daher unter den Moskauer Kaufleuten eine gewisse Autorität in Fragen der Mode und der guten Sitte genießt. An diesen Mann muß das Mädchen verheiratet werden; es wird aber durch die Dazwischenkunft ihres Onkels, Lubim Tortsoff, gerettet. Lubim war einst reich wie sein Bruder, aber er war mit dem öden Philisterleben seiner Umgebung nicht zufrieden und, da er keinen Weg aus diesem Leben heraus in eine bessere soziale Atmosphäre sehen konnte, ergab er sich dem Trunk — der absoluten Trunksucht, wie man sie in früherer Zeit in Moskau häufig finden konnte. Sein reicher Bruder hat ihm geholfen, sein Vermögen los zu werden, und jetzt geht er im zerrissenen Mantel von einer schmutzigen Kneipe zur anderen, wo er für ein gelegentliches Glas Schnaps den Narren spielt. Ohne einen Pfennig, in Lumpen gekleidet, frierend und hungernd, kommt er zu dem jungen Angestellten und bittet ihn um Erlaubnis bei ihm zu übernachten.

Das Drama spielt zur Weihnachtszeit, und dies gibt Ostrowsky Gelegenheit, alle Arten Lieder und Weihnachtsmaskeraden echt russischen Stils einzuflechten, die in dem Hause gesungen und gespielt werden, und an denen die Tochter und ihre Freundinnen teilnehmen. Inmitten all dieser Lustigkeit, die in seiner Abwesenheit vor sich ging, kommt Tortsoff, der Vater, mit dem Bräutigam seiner Wahl herein. All die „vulgären" Vergnügungen müssen nun ein Ende nehmen, und der von Verehrung für seinen fashionablen Freund erfüllte Vater befiehlt seiner Tochter kurzer Hand den Mann zu heiraten, den er für sie gewählt hat. Die Tränen des Mädchens und ihrer Mutter helfen nichts: dem Befehl des Vaters muß Folge geleistet werden. Aber da kommt Lubim



Tortsoff in seinen Lumpen und mit seinen Narrenpossen herein, schrecklich in seiner Erniedrigung und doch ein Mann. Des Vaters Entsetzen bei diesem Anblick kann man sich leicht vorstellen, und Lubim Tortsoff, der während seiner Irrfahrten alles Mögliche über die Vergangenheit des Armeniers erfahren hat, und der den Plan seines Bruders kennt, beginnt vor allen Gästen zu erzählen, was für ein Mann dieser Bräutigam ist. Der letztere verläßt in gut gespielter Entrüstung das Haus, während Lubim Tortsoff seinem Bruder vorhält, was für ein Verbrechen er beginge, wenn er seine Tochter dem alten Manne gäbe. Er wird aus dem Saal gewiesen, aber er bleibt und beginnt von hinter der Menge her, die vor ihm steht, kläglich zu bitten: „Bruder, gib Mitja (dem jungen Angestellten) Deine Tochter; er wenigstens wird mir eine Ecke in seinem Hause einräumen. Ich habe genug Kälte und Hunger gelitten, ich werde alt, es wird mir schwer, mir in der bitteren Kälte mit meinen Possen mein Brot zu verdienen. Mitja wird mich in meinem Alter anständig leben lassen.“ Die Mutter und Tochter vereinigen ihre Bitten mit denen des Onkels, und schließlich ruft der Vater: „Hältst Du mich denn für eine Bestie? ich werde meine Tochter jenem Manne nicht geben. Mitja, heirate sie!“ Das Drama hat einen glücklichen Ausgang, aber die Zuhörer fühlen, daß es gerade so gut hätte anders enden können: des Vaters Laune hätte das lebenslängliche Unglück der Tochter zur Folge haben können, und das wäre wahrscheinlich der Ausgang in den meisten solchen Fällen gewesen.

Wie Gribojedoffs Komödie, wie Gontscharoffs „Oblomoff“ und manche anderen guten Werke der russischen Literatur, ist dieses Drama so typisch russisch, daß man geneigt ist, seine allgemein menschliche Bedeutung zu übersehen. Es scheint typisch moskowitisch zu sein; aber man nehme andere Namen und Sitten, ändere einige wenige Details und steige um einen Grad höher oder um einen Grad tiefer in der Gesellschaftsschicht – man setze z. B.



für den Trunkenbold Lubim Tortsoff einen armen Verwandten oder einen ehrlichen Freund, der sich seinen gesunden Verstand bewahrt hat – und das Drama wendet sich an jede Nation und an jede Gesellschaftsklasse. Es ist tief menschlich. Das ist es, was seinen enormen Erfolg verursachte und es fünfzig Jahre hindurch zu einem Lieblingsstücke aller russischen Bühnen gemacht hat. Ich spreche natürlich nicht von dem übertriebenen Enthusiasmus, mit dem es von den sogenannten Nationalisten und besonders den Slavophilen aufgenommen wurde, die in Lubim Tortsoff die Personifikation der „guten alten Zeiten“ Rußlands sahen. Die vernünftigeren Russen gingen nicht so weit; aber sie verstanden was für wundervolles, dem wirklichen Leben entnommenes Beobachtungsmaterial dieses und die anderen Dramen Ostrowskys boten. Die führende Revue jener Zeit war der „Sowremennik“ und ihr bedeutsamster Kritiker, Dobroluboff, schrieb zwei lange Artikel zur Analyse von Ostrowskys Dramen unter dem bezeichnenden Titel „Das Reich der Finsternis“. Und durch seine Kritik all der Finsternis, die damals im russischen Leben vorherrschte, leistete Dobroluboff etwas, was einen mächtigen Einfluß auf die gesamte spätere Entwicklung der russischen Jugend ausübte.

Das Gewitter.

Eines der besten Dramen Ostrowskys ist „Das Gewitter“. Die Handlung spielt in einer kleinen Provinzstadt, irgendwo an der oberen Wolga, wo die Sitten der ansässigen Handelsleute den Stempel ursprünglicher Wildheit beibehalten haben. Da ist z. B. ein alter Kaufmann, Dikoi, der von den Einwohnern sehr geachtet wird und einen besonderen Typus jener Tyrannen darstellt, die Ostrowsky so vorzüglich gezeichnet hat. Wann immer Dikoi eine Zahlung zu leisten hat, – selbst, wenn er ganz genau weiß, daß er zahlen muß – bricht er mit dem Manne, dem er Geld schuldig ist, einen Streit vom Zaun. Er hat eine alte Freundin, Frau



Kabanowa, und wenn er betrunken oder in schlechter Laune ist, geht er immer zu ihr. „Ich habe nichts mit Dir zu tun, aber ich habe zu viel getrunken“, sagt er in solchen Fällen. Nachfolgend eine Szene, die sich zwischen ihnen abspielt:

Kabanowa: Ich muß mich wirklich über dich wundern. Bei der Menge Leute in deinem Hause ist niemand da, der es dir recht machen kann.

Dikoi: Das ist in der Tat so!

Kabanowa: Also was willst du von mir?

Dikoi: Nun, bringe mich aus meiner schlechten Stimmung heraus, du bist der einzige Mensch in der ganzen Stadt, der mit mir zu sprechen versteht.

Kabanowa: Wie hat man dich denn in solche Wut versetzt?

Dikoi: Ich bin schon den ganzen Tag seit dem frühen Morgen so ärgerlich.

Kabanowa: Mir scheint, man hat Geld von dir haben wollen.

Dikoi: Ja! Als ob sie sich verbündet hätten, verdammt noch mal: Einer nach dem anderen, den ganzen Tag sind sie auf mich losgestürzt.

Kabanowa: Zweifellos wirst du es zu bezahlen haben, sonst würden die Leute es nicht verlangen.

Dikoi: Ich weiß schon. Aber was soll ich tun, da ich doch einmal so veranlagt bin? Ich weiß ja, daß ich bezahlen muß, aber ich kann es nicht gutwillig fertig bringen. Wenn jemand mein bester Freund ist, und ich habe ihm etwas zu bezahlen, und er kommt zu mir und verlangt es, so muß ich anfangen zu fluchen. Zahlen will ich, wenn ich bezahlen muß, aber ich muß dabei fluchen. Denn wenn jemand mir nur von Geld spricht, wird mir schon ganz heiß, heiß über und über, und daran liegt es. In einem solchen Falle würde ich jeden und ohne den geringsten Grund verfluchen.

Kabanowa: Du hast niemanden über dir, und so denkst du, du kannst tun, was du willst.

Dikoi: Nein, schweig' doch, hör mir zu. Ich werde dir sagen, was für Geschichten mir passieren. Zur letzten Fastenzeit hatte ich gefastet und war zum heiligen Abendmahl bereit, da warf mir der Böse einen verdammten Bauern in den Weg. Er war wegen Geld gekommen, für Holz, das er uns geliefert hat, und gerade muß er zu einer solchen Zeit kommen. Ich fiel ganz gehörig über ihn her und hätte ihn fast geprügelt. Da hast du mein schreckliches Temperament! Nachher bat ich ihn um Verzeihung und kniete zu seinen Füßen nieder, auf mein Ehrenwort, das tat ich. Ich sage die volle Wahrheit, ich kniete zu des Bauern Füßen nieder, dazu bringt mich mein Temperament: Dort auf dem Fleck, im Straßenschmutz kniete ich zu seinen Füßen nieder; vor allen Leuten, ja.

Madame Kabanowa paßt gut zu Dikoi. Sie mag weniger primitiv sein als ihr Freund, aber sie ist eine viel tyrannischere Unterdrückerin. Ihr Sohn ist verheiratet und liebt seine junge Frau mehr oder weniger; aber er wird unter der Herrschaft seiner

Mutter gehalten, als wenn er ein kleiner Junge wäre. Die Mutter haßt natürlich die junge Frau, Katharina, und tyrannisiert sie, so viel sie nur kann, während ihr Sohn nicht die Energie hat, einzuschreiten und sie zu verteidigen. Er ist nur allzu glücklich, wenn er sich aus dem Hause davonmachen kann. Er hätte seiner Frau mehr Liebe bezeigen können, wenn er nicht mit seiner Mutter zusammen lebte, aber in dem mütterlichen Hause ist er immer unter ihrer tyrannischen Herrschaft und betrachtet seine Frau als einen Teil dieses Systems. Katharina ist im Gegensatz dazu ein poetisches Wesen. Sie war in einer sehr guten Familie erzogen worden, wo sie sich voller Freiheit erfreute, bevor sie den jungen Kabanoff heiratete, und jetzt fühlt sie sich unter dem Joch ihrer schrecklichen Schwiegermutter sehr unglücklich und hat Niemanden als einen Schwächling von einem Mann, der gelegentlich ein Wort zu ihren Gunsten zu sagen wagt. Es muß auch ein kleines Detail erwähnt werden, sie hat eine Todesangst vor Gewittern. Dies ist ein Zug, der für die kleinen Städte an der oberen Wolga ganz charakteristisch ist. Ich habe selbst gebildete Damen gekannt, die, wenn sie einmal von einem dieser plötzlichen Gewitter, die dort mit furchtbarer Gewalt auftreten, erschreckt wurden, ihr Lebelang eine Furcht vor dem Donner beibehielten.

Es macht sich nun so, daß Katharinas Gatte die Stadt auf vierzehn Tage verlassen muß. In der Zwischenzeit trifft Katharina ein= oder zweimal mit einem jungen Mann, Boris, zusammen, einem Neffen Dikois, dem sie gelegentlich einmal auf der Promenade begegnet war, und der ihr Aufmerksamkeiten erwiesen hat, und sie verliebt sich in ihn. Boris ist der erste Mann, der ihr seit ihrer Heirat mit Achtung begegnete. Er selbst leidet unter Dikois tyrannischer Art, und sie hat Sympathie oder eine Art Liebe für ihn, aber Boris hat ebenfalls einen schwachen, unentschlossenen Charakter, und als sein Onkel Dikoi ihm befiehlt, die Stadt zu verlassen, gehorcht er und hat nur die üblichen Worte des Bedauerns,



daß die „Umstände“ ihn so bald von Katharina scheiden. Der Gatte kehrt zurück, und als er, seine Frau und die alte Mutter Kabanowa bei einem Spaziergang an der Wolga entlang von einem furchtbaren Unwetter überrascht werden, spricht Katharina in ihrer Todesangst vor allen Leuten, die unter einem Obdach an der Promenade Schutz gesucht haben, von dem, was während der Abwesenheit ihres Gatten vorgegangen war. Die Folgen gehen aus der hier zitierten Szene hervor, die sich ebenfalls am Ufer der Wolga abspielt. Nachdem sie eine Zeitlang im Dunkeln an dem einsamen Ufer entlang gewandert war, sieht Katharina schließlich Boris und läuft auf ihn zu.

Katharina: Endlich sehe ich dich wieder. (Sie weint an seiner Brust. Schweigen.)

Boris: Nun, Gott hat uns vergönnt, zusammen zu weinen.

Katharina: Hast du mich nicht vergessen?

Boris: Wie kannst du von Vergessen sprechen?

Katharina: Ach nein, das war es nicht, nicht das! Bist du nicht böse?

Boris: Böse, weshalb?

Katharina: Vergib mir! Ich hatte nicht die Absicht, dir Schlechtes zuzufügen. Ich war nicht frei. Ich wußte nicht, was ich sagte, und was ich tat.

Boris: Sprich nicht davon!

Katharina: Nun, was ist mit dir, was wirst du tun?

Boris: Ich gehe fort.

Katharina: Wohin gehst du?

Boris: Weit fort, Katya, nach Sibirien.

Katharina: Nimm mich mit dir, damit ich von hier fortkomme.

Boris: Ich kann nicht, Katharina, ich gehe nicht aus eigenem, freien Willen, mein Onkel schickt mich, und seine Pferde warten schon auf mich; ich habe nur um eine Minute Zeit gebeten, weil ich von dem Orte Abschied nehmen wollte, wo wir zusammen gewesen waren.

Katharina: Nun, so gehe, und Gott sei mit dir! Gräme dich nicht meinetwegen. Zuerst wird dir das Herz vielleicht schwer sein, armer Junge; aber dann wirst du anfangen zu vergessen.

Boris: Warum sprichst du von mir, ich bin doch schließlich frei; aber wie ist es mit dir, wie ist es mit deiner Schwiegermutter?

Katharina: Sie quält mich und schließt mich ein. Sie erzählt jedem und selbst meinem Mann: »Traue ihr nicht, sie ist schlau und arglistig.« Sie sehen mir den ganzen Tag über nach und lachen mir ins Gesicht. Bei jedem Worte machen sie mir deinetwegen Vorwürfe.

Boris: Und dein Mann?

Katharina: In einem Moment ist er freundlich, im anderen ist er böse; aber



er trinkt die ganze Zeit. Er benimmt sich widerlich, und seine Freundlichkeit ist schlimmer als seine Schläge.

Boris: Du bist unglücklich, Katja?

Katharina: So unglücklich, so unglücklich, daß es besser wäre zu sterben!

Boris: Wer hätte je gedacht, daß wir um unserer Liebe willen so zu leiden haben würden! Es wäre besser gewesen, ich wäre damals davongegangen.

Katharina: Es war ein böser Tag für mich, als ich dich sah. Von Freude habe ich wenig gewußt, aber von Sorge, von Sorge wieviel! Und wieviel liegt noch vor mir! Aber wozu an das denken, was noch sein wird! Ich sehe dich jetzt, und das kann man mir nicht nehmen; und sonst liegt mir an nichts. Alles, was ich wollte, war, dich zu sehen. Nun ist mein Herz viel leichter, wie wenn eine Last von mir genommen wäre. Ich glaubte die ganze Zeit, du wärest mir böse, und du würdest mir fluchen ...

Boris: Wie kannst du, wie kannst du!

Katharina: Nein, das ist nicht, was ich meinte. Das habe ich nicht sagen wollen! Ich war krank vor Verlangen nach dir, das ist es; jetzt, jetzt habe ich dich gesehen ...

Boris: Wenn sie nur nicht hierher kommen.

Katharina: Warte einen Augenblick! Bleibe noch einen Augenblick! Etwas hatte ich dir noch sagen wollen, aber ich habe es vergessen! Ich hatte etwas zu sagen! Mein ganzer Kopf ist konfus, ich kann mich an nichts erinnern.

Boris: Es ist Zeit, daß ich gehe, Katja.

Katharina: Warte einen Augenblick, nur einen Augenblick.

Boris: Nun, was hast du mir sagen wollen?

Katharina: Ich werde es dir gleich sagen (denkt einen Moment nach). Ja! Wenn du jetzt auf die Reise gehst, so gehe an keinem Bettler vorüber, gib jedem und bitte ihn, für meine sündige Seele zu beten.

Boris: Ach, wenn diese Leute wüßten, wie schwer es mir wird, von dir zu gehen! Mein Gott! Möge Gott sie eines Tages leiden lassen, was ich jetzt leide. Lebe wohl, Katja! (umarmt sie und versucht zu gehen.) Diese Verbrecher, diese Ungeheuer! Ach, wenn ich stark wäre!

Katharina: Bleibe, bleibe! Laß mich dich noch einmal ansehen. (Blickt ihm ins Gesicht.) Nun ist alles mit mir vorbei, mein Ende ist gekommen. Nun, Gott sei mit dir. Geh, geh schnell!

Boris (geht einige Schritte und bleibt dann stehen): Katja, ich habe Angst vor irgend etwas! Du hast etwas Schreckliches im Sinne. Ich werde in Angst sein um dich, wenn ich gehe.

Katharina: Nein, nein! Geh in Gottes Namen!! (Boris macht eine Bewegung, wie, um auf sie zuzugehen.) Nein, nein genug.

Boris (schluchzend): Gott sei mit dir. Nur um das eine muß ich Gott bitten, daß sie bald sterbe, damit man sie nicht so lange quält! Lebe wohl.

Katharina: Lebe wohl!

(Boris geht ab, Katharina folgt ihm mit den Augen und bleibt eine Zeitlang in Gedanken verloren stehen.)

IV. Szene.

Katharina (allein).

Wo gehe ich jetzt hin? Nach Hause? Nein, zu Hause oder das Grab — das ist dasselbe. Ja, zu Hause oder das Grab! .. Das Grab! Besser noch das Grab ... Ein kleines Grab unter einem Baum ... wie süß ... Der Sonnenschein wärmt es, der weiche Regen fällt darauf. Im Frühling wächst Gras darüber, weiches und süßes Gras — ... Die Vögel fliegen im Baume umher und singen und erziehen ihre Jungen, und es wird blühen goldfarben, rot und blau, alle Arten Blumen (wie im Traum) alle Arten Blumen ... Wie ruhig! wie süß! Mir ist viel leichter ums Herz! Aber an das Leben will ich nicht denken! Wieder leben! Nein, nein, es hat keinen Zweck ... Das Leben ist nicht gut! ... und die Leute sind so häßlich zu mir. Das Haus ist so häßlich, und die Wände sind häßlich. Ich werde nicht zurückgehen! Nein, nein, ich gehe nicht! Wenn ich zu ihnen ginge, würden sie kommen und reden, und was soll mir das? Ach, es ist dunkel geworden! und es singt wieder irgendwo! Was singen sie? Ich kann es nicht unterscheiden — ... Jetzt sterben ... Was singen sie? Es ist ganz gleich, ob der Tod kommt, oder ob ich selbst ... Aber leben kann ich nicht! Eine Sünde, so zu sterben! ... Sie werden nicht für mich beten ... Sie werden mir im Sarge die Arme kreuzweis legen! Ach ja ... Ich erinnere mich auch. Aber wenn sie mich jetzt einholen und mich mit Gewalt nach Hause schleppen ... Ach schnell, schnell! (Geht zum Ufer des Flusses. Laut:) Mein Lieber, Süßer, lebe wohl! (verschwindet). Madame Kabanowa, Kabanoff, Kulighin und Arbeiter mit Fackeln treten auf.)

„Das Gewitter“ ist eines der besten Dramen aus dem modernen Repertoire der russischen Bühnen. Vom Bühnenstandpunkt ist es einfach großartig. Jede Szene ist eindrucksvoll. Das Drama entwickelt sich rasch, und jede der zwölf Rollen ist eine Freude für den Darsteller. Die Rollen Dikois, Kabanoffs, Warwaras (seine leichtfertige Schwester) Kudrjaschs (Warwaras Geliebter), des alten Maschinisten, ja, sogar der alten Dame mit ihren beiden Bedienten, die nur für wenige Minuten erscheint — jede dieser Rollen ist eine Quelle künstlerischen Genusses für den Schauspieler oder die Schauspielerin, die sie wiederzugeben haben, und gar die Rollen Katharinas und Madame Kabanowas sind derart, daß keine große Schauspielerin sie vernachlässigen würde.

Bezüglich der Hauptidee des Dramas muß ich hier wiederholen, was ich schon ein= oder zweimal im Laufe dieser Skizzen gesagt habe. Im ersten Augenblick mag es scheinen, daß Madame



Kabanowa und ihr Sohn rein russische Typen sind, Typen, die in Westeuropa nicht mehr existieren. So wenigstens urteilten mehrere englische Kritiker. Aber eine solche Annahme dürfte kaum zutreffend sein. Die unterwürfigen Kabanoffs mögen in England selten vorkommen, oder wenigstens ihre listige Unterwürfigkeit wird nicht so weit gehen, wie bei diesen Gestalten. Aber selbst für die russische Gesellschaft ist Kabanoff nicht sehr typisch. Und was seine Mutter betrifft, so muß jeder von uns ihr mehr als einmal in englischer Umgebung begegnet sein. In der Tat, wer kennt nicht den Typus der alten Dame, die aus reiner Sucht, ihre Macht auszuüben, ihre Töchter bei sich behalten, ihre Heirat verhindern und sie tyrannisieren wird, bis sie alt und grau werden, oder die auf tausend andere Weisen ihre Tyrannei in ihrem Hause betätigen wird. Dickens kannte Madame Kabanowa wohl, und man findet sie auch jetzt noch in England, — wie überall.

Ostrowskys spätere Dramen.

Als Ostrowsky älter wurde, und den Bereich seiner Beobachtung russischen Lebens weiter ausdehnte, nahm er seine Charaktere aus anderen Kreisen als dem der Kaufleute, und in seinen späteren Dramen finden wir so außerordentlich anziehende Typen wie „Die arme Braut", Parascha (in einem schönen Lustspiel „Ein ungestümes Herz"), Agnija in „Karnevals Ende", den Schauspieler Nestschastliwtzeff in einer reizenden Idylle, „Der Wald", u. s. w. Und was seine „negativen", d. h. unangenehmen Typen betrifft, die er dem Leben der St. Petersburger Bureaukratie oder den Millionärs= und Gründerkreisen entnimmt, so verstand sich Ostrowsky vorzüglich auf sie, und ihm gelang die künstlerische Darstellung wundervoll echter, kalt=mürrischer und gleichzeitig „respektabler" Typen, wie kein anderer Dramatiker sie je zu schildern gewußt hat.

Im ganzen schrieb Ostrowsky ungefähr fünfzig Dramen und Lustspiele, und jedes derselben eignet sich vorzüglich für die Bühne.

Es gibt keine unwichtigen Stellen darin. Ein bedeutender Schauspieler kann die geringste Rolle nehmen, in der er vielleicht nur ein paar Worte während eines Aufenthaltes von wenigen Minuten auf der Bühne zu sagen hat, und er wird doch fühlen, daß genug Stoff darin liegt, um einen Charakter zu schaffen. In Bezug auf die Hauptpersonen verstand Ostrowsky wohl, daß die Herausarbeitung eines Charakters zum großen Teil dem Schauspieler überlassen sein muß. Es finden sich daher bei ihm Rollen, die ohne eine solche Zusammenarbeit blaß und unvollendet wirken würden, während sie in den Händen eines guten Darstellers Material für eine tief psychologische und wahrhaft dramatische Wiedergabe abgeben. Das ist der Grund, weshalb ein Freund der dramatischen Kunst eine so tiefe ästhetische Freude darin finden wird, Ostrowskys Dramen zu spielen oder sie vorzulesen.

Ein Realismus in dem Sinne, der hier bereits mehrfach auseinandergesetzt worden ist – nämlich eine realistische Darstellung von Charakteren und Ereignissen, die höheren Zwecken dient – ist das Hauptmerkmal aller Dramen Ostrowskys. Wie in den Novellen Turgenjeffs, so ist auch hier die Einfachheit der Handlung frappant. Aber man sieht das Leben, das wirkliche Leben mit all seinen Kleinlichkeiten, wie es sich vor den Augen des Zuschauers entrollt, und aus diesen kleinlichen Einzelheiten wächst fast unbemerkt die Handlung heraus.

„Einer Szene folgt die andere, und alle sind sie so gewöhnlich und so alltäglich! – und doch ist aus ihnen heraus ganz unmerklich ein schreckliches Drama geworden. Man könnte sagen, daß es gar kein Theaterstück ist, das vor unseren Augen gespielt wird, sondern daß das Leben selbst sich vor unseren Augen auftut – wie wenn der Autor einfach eine Mauer geöffnet und so gezeigt hätte, was im Innern dieses oder jenes Hauses vor sich geht.“ Mit diesen zutreffenden Worten hat einer unserer Kritiker, Skabitschewsky, Ostrowskys Dramen gekennzeichnet.

In seinen Dramen ließ Ostrowsky eine ungeheuere Menge von Charakteren aller Klassen des russischen Lebens auftreten, aber er brach ein für allemal mit der alten romantischen Einteilung der Menschen in „gute und schlechte". Im wirklichen Leben sind diese Typenkategorien miteinander verschmolzen und gehen ineinander auf; und wenn selbst heute noch der englische Dramatiker sich ein Drama ohne einen „Bösewicht" nicht vorstellen kann, so fühlte Ostrowsky niemals die Notwendigkeit, solche konventionelle Figuren auf die Bühne zu bringen; er fühlte sich auch nie gedrungen, zu dem konventionellen Rezept des „dramatischen Konflikts" zu greifen. Der oben zitierte Kritiker sagt an anderer Stelle:

> »Es ist unmöglich, seine Stücke in eine bestimmte Kategorie zu bringen, wie etwa Kampf der Pflicht gegen die Neigung, oder Widerstreit von Leidenschaften, der zu einem unglücklichen Ende führt, oder Gegensatz zwischen Gut und Böse, oder zwischen Fortschritt und Unwissenheit. Seine Komödien behandeln die verschiedensten menschlichen Verhältnisse. Ebenso wie im Leben, so stehen auch in diesen Stücken die Leute in verschiedenen, gegebenen Verhältnissen zueinander, die natürlich ihren Ursprung in der Vergangenheit haben, und wenn diese Leute zusammengebracht werden, so müssen notwendigerweise eben aus diesen Verhältnissen heraus Konflikte zwischen ihnen entstehen. Der Ausgang der Konflikte ist in der Regel ganz unvorhergesehen und hängt oftmals, wie meist im wirklichen Leben, von bloßen Zufällen ab.

Wie Ibsen läßt auch Ostrowsky manchmal sogar offen, wie das Drama enden wird.

Und schließlich war Ostrowsky, ungeachtet des Pessimismus aller seiner Zeitgenossen — der Schriftsteller aus den vierziger Jahren — kein Pessimist. Selbst inmitten der schrecklichsten Konflikte, die er in seinen Dramen schildert, erhält er sich den Sinn für die Freuden des Lebens und für die unvermeidliche Schicksalsmäßigkeit vieler unglücklicher Ereignisse im Leben. Er schreckte nie davor zurück, die dunklen Seiten der Lebenswirren zu malen, und er lieferte eine höchst abstoßende Sammlung von Familientyrannen der alten Kaufmannsfamilien, auf die eine Kollektion von noch abstoßenderen Typen der Gründerklasse folgte. Aber auf die eine oder die andere Weise brachte er es entweder fertig,



zu zeigen, daß auch bessere Einflüsse am Werke sind, oder er deutete wenigstens die Möglichkeit eines Sieges besserer Elemente an. Auf diese Weise vermied er es in den Pessimismus zu verfallen, der seine Zeitgenossen charakterisiert, und er hatte nichts von jener hysterischen Veranlagung, die wir bei einigen seiner modernen Nachfolger finden. Selbst in solchen Momenten in seinen Dramen, in denen das Leben ringsum sich von der traurigsten Seite zeigt (wie z. B. in „Niemand ist vor Sünde und Unglück sicher", eine Schilderung des Bauernlebens von derselben realistischen Dunkelheit, aber besser für die Bühne geeignet als Tolstois „Macht der Finsternis"), selbst dann erscheint ein Strahl von Hoffnung zum mindesten in der Naturschilderung, wenn nichts anderes übrig bleibt, um die Düsterkeit der menschlichen Narrheit ein wenig aufzuhellen. Und doch gibt es etwas, und zwar ein sehr wichtiges Etwas, was Ostrowsky verhindert, in der internationalen dramatischen Literatur die hohe Stellung einzunehmen, zu der ihn sein starkes dramatisches Talent berechtigen würde, und als einer der ersten Dramatiker unseres Jahrhunderts anerkannt zu werden. Die dramatischen Konflikte, die wir in seinen Stücken finden, sind alle sehr einfacher Art. Es finden sich darin keine der tragischeren Probleme und Verwickelungen, zu denen die komplizierte Natur des gebildeten Menschen unserer Zeit, und die verschiedenen Seiten der großen sozialen Fragen in jeder Gesellschaftsschicht Veranlassung gibt. Aber es muß auch gesagt werden, daß der Dramatiker erst noch kommen soll, der diese modernen Lebensprobleme mit derselben Meisterschaft behandeln könnte, mit der dieser Moskauer Schriftsteller die einfacheren Probleme geschildert hat, die er in seiner eigenen Umgebung fand.

Historische Dramen — A. K. Tolstoi.

Späterhin wandte sich Ostrowsky dem historischen Drama zu, das er in vorzüglichen reimlosen Versen schrieb. Aber wie Shake=

spares Stücke aus der englischen Geschichte und Puschkins „Boris Godunoff" haben sie mehr den Charakter dramatisierter Chroniken als eigentlichen Dramen. Sie gehören zu sehr dem epischen Gebiete an, und das dramatische Interesse wird zu oft zugunsten historischer Treue vernachlässigt.

Dasselbe gilt, wenn auch in geringerem Grade, von den historischen Dramen von Alexei Konstantinowitsch Tolstoi (1817 bis 1875). A. K. Tolstoi war vor allem ein lyrischer Dichter, aber er schrieb auch eine historische Novelle aus der Zeit Iwans des Schrecklichen, „Fürst Serebrjany", die sehr großen Erfolg hatte, zum Teil, weil hier zum ersten Male die Zensur der Dichtung gestattet hatte, sich mit dem halbwahnsinnigen Zaren zu beschäftigen, der in der russischen Monarchie die Rolle Ludwig XI. gespielt hat, hauptsächlich aber wegen ihres inneren Wertes als historische Novelle. Er versuchte sein Talent auch an einer dramatischen Dichtung „Don Juan", die aber an Puschkins Dramatisierung desselben Stoffes bei weitem nicht heranreicht; sein Hauptwerk aber war eine Trilogie von drei Tragödien aus der Zeit Iwans des Schrecklichen und des falschen Demetrius: „Der Tod Iwans des Schrecklichen", „Der Zar Theodor Iwanowitsch" und „Boris Godunoff".

Diese drei Tragödien sind von bedeutendem Wert; in jeder derselben ist die Stellung des Helden tatsächlich äußerst dramatisch und wird in eindrucksvollster Weise behandelt, während die Verlegung der Handlung in die Paläste der alten Moskauer Zaren außerordentlich dekorativ und prächtig wirkt. Aber in allen drei Tragödien leidet die Entwickelung des dramatischen durch das Überwuchern des episch beschreibenden Elementes, und die Charaktere sind entweder nicht ganz historisch wahr (Boris Godunoff wird seiner rauheren Züge entkleidet, um einen gewissen ruhigen Idealismus zu zeigen, der eine persönliche Eigenschaft des Autors war), oder sie stellen nicht die Charaktere in ihrer Ganzheit dar,



wie wir es in Shakespeares Dramen finden. Natürlich sind die Trauerspiele Tolstois außerordentlich weit von dem Romantizismus der Dramen Viktor Hugos entfernt: sie sind alles in allem realistische Dramen, aber in der Konstruktion der menschlichen Charaktere ist immer noch ein gewisser Romanticismus fühlbar. Dies gilt besonders für die Herausarbeitung des Charakters Iwans des Schrecklichen.

Eine Ausnahme ist jedoch zugunsten des „Zaren Theodor Iwanowitsch“ zu machen. A. K. Tolstoi war ein ergebener persönlicher Freund Alexander II., unter dem er alle Ehrenstellen in der Verwaltung, die ihm angeboten wurden, zurückwies, um den bescheidenen Posten eines kaiserlichen Oberjägermeisters vorzuziehen, der ihm erlaubte, seine Unabhängigkeit zu erhalten und in naher Berührung mit dem Kaiser zu sein. Dank dieser engen Fühlung muß er die beste Gelegenheit gehabt haben, besonders in den späteren Jahren der Regierung Alexander des Zweiten, die Kämpfe mit anzusehen, denen ein gutherziger Mann von schwachem Charakter ausgesetzt ist, wenn er der Zar von Rußland ist. Natürlich ist der „Zar Theodor“ nicht im mindesten ein Versuch zu einem Porträt Alexander II. – dies wäre unter der Würde eines Künstlers gewesen – aber die Schwäche von Alexanders Charakter wird wohl die realistische Zeichnung des Charakters Theodors beeinflußt haben, die ihn so viel besser getroffen erscheinen lassen als Iwan den Schrecklichen oder Boris Godunoff. Von dem Zaren Theodor kann man sagen, daß er lebenswahr dargestellt ist.

Andere dramatische Schriftsteller.

Von anderen Bühnenschriftstellern können wir nur die interessantesten kurz erwähnen.

Turgenjeff schrieb in den Jahren 1848 bis 1851 fünf Lustspiele, die einer feinen Schauspielkunst alle Elemente bieten, und sehr lebendig und im schönen Stil geschrieben (Turgenjeffsche



Prosa!), noch immer eine Quelle ästhetischen Genusses für die gebildeteren Theaterbesucher sind.

Sukhowo Kobylin ist bereits erwähnt worden. Er schrieb ein Lustspiel „Kretschinskys Heirat", das Bedeutung erlangte und noch heute erfolgreich aufgeführt wird, sowie eine Trilogie „Die Affaire", die eine kräftige Satire gegen die Bureaukratie darstellt, aber auf der Bühne weniger wirksam ist, als das erstere.

A. Pissemsky, der Novellist (1820 bis 1881) schrieb außer einigen guten Novellen und mehreren unbedeutenden Komödien ein hervorragend gutes Drama, „Ein bitteres Geschick", aus dem bäuerlichen Leben, das er gut kannte und in wundervoller Weise wiedergab. Man muß sagen, daß Leo Tostois berühmte „Macht der Finsternis", die ebenfalls dem Leben der Bauern entnommen ist, trotz aller ihrer Kraft Pisemskys Drama nicht in den Schatten stellt.

Der Novellist A. A. Potjechin (1829 bis 1902) schrieb ebenfalls für die Bühne und darf, auch in einer so kurzen Übersicht über das russische Drama, wie die vorliegende, nicht ausgelassen werden. Seine Lustspiele, „Flittergold", „Ein abgeschnittenes Stück", „Eine Vakanz", „In trüben Wassern", begegneten seitens der Zensur den größten Schwierigkeiten, und das dritte ist niemals aufgeführt worden; aber die, die man spielte, waren immer ein Erfolg, und die Themata, die er behandelte, sind von unseren Kritikern sehr gewürdigt worden. Das erste – „Flittergold" – kann als ein guter Maßstab für Potjechins Talent angenommen werden.

Diese Komödie war eine Antwort auf eine „Tagesfrage". Mehrere Jahre hindurch fand die russische Literatur, besonders seit Stschedrin (siehe Kapitel VIII), eine dankenswerte Aufgabe in der Schilderung solcher Beamten der Regierungskommissionen und Gerichtshöfe, die vor den Reformen der sechziger Jahre fast gänzlich von Bestechung lebten. Nach der Durchführung der Reformen war eine neue Art von Beamten aufgekommen, die „keine Bestechungs-

gelder annahmen", die aber trotzdem mit ihrer ſteifen, offiziell rigoroſen Art und ihrem despotiſchen und ungezügelten Egoismus noch ſchlimmere Menſchentypen waren, als „die Beſtochenen" der alten Zeit. Der Held von „Flittergold" iſt gerade ein ſolcher Mann. Sein Charakter mit allen unweſentlicheren Zügen — ſeine Undankbarkeit und beſonders ſeine Liebe (oder was bei ihm als Liebe gilt) — iſt vielleicht für den Zweck des Dramas zu ſchwarz gezeichnet: Leuten von ſolch konſequentem Egoismus und ſolcher Form=Korrektheit begegnet man, wenn überhaupt, doch ſehr ſelten im wirklichen Leben. Aber man wird vom Autor faſt von der Echtheit des Typus überzeugt — mit ſolcher Meiſterſchaft zeigt er an einer ganzen Anzahl von Einzelheiten die „korrekte" und tief egoiſtiſche Natur ſeines Helden. In dieſer Beziehung iſt die Komödie vorzüglich und bietet ausgezeichnete Gelegenheit für eine gute ſchauſpieleriſche Darſtellung.

Ein dramatiſcher Schriftſteller, der ſich eines lange andauernden Anſehens erfreute, war A. I. Palm (1823 bis 1885). Im Jahre 1859 war er verhaftet worden, weil er mit Leuten aus der Petraſchewsky=Gruppe (ſiehe Doſtojewsky) in Verkehr ſtand, und von jener Zeit an war ſein Leben eine Kette von Mißgeſchick, ſo daß er erſt im Alter von fünfzig Jahren wieder zu literariſcher Tätigkeit zurückkehrte. Er gehörte der Generation Turgenjeffs an und ſchrieb aus ſeiner Kenntnis des Edelmann=Typus heraus, den der große Novelliſt ſo vorzüglich in ſeinen Hamlets geſchildert hat, mehrere Luſtſpiele aus dem Leben jener Kreiſe. „Der alte Edelmann" und „Unſer Freund Nekluſcheff" wurden noch bis in die neueſte Zeit gern aufgeführt. Der Schauſpieler K. E. Tſchernyſchoff, der mehrere Luſtſpiele und ein ernſtes Drama, „Ein verfehltes Leben", ſchrieb, das im Jahre 1861 einen ziemlichen Eindruck hervorrief, N. Solowioff und ein ſehr fruchtbarer Schriftſteller V. A. Kryloff (Alexandroff) ſind ebenfalls in dieſer kurzen Skizze zu erwähnen.



Und schließlich haben zwei junge Schriftsteller in letzter Zeit Komödien und dramatische Szenen geschrieben, die einen tiefen Eindruck gemacht haben, ich meine Anton Tschechoff, dessen Drama „Iwanoff" vor wenigen Jahren das Thema der leidenschaftlichsten Diskussionen war, und Maxim Gorki, dessen Drama, „Die Kleinbürger", unzweifelhaft dramatisches Talent verrät, während seine soeben veröffentlichten dramatischen Szenen „Nachtasyl" – es sind nur Szenen ohne jeglichen Versuch, ein Drama daraus zu machen – außerordentlich kraftvoll sind, und selbst seine besten Skizzen in den Schatten stellen. Im nächsten Kapitel wird mehr darüber gesagt werden.

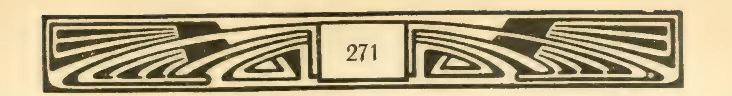




Teil VII.

Volks-Novellisten.





Kapitel VII.

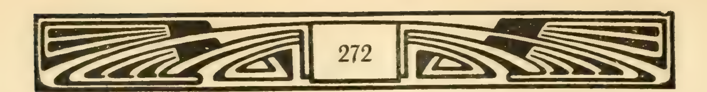
Volks=Novelliſten.

Ihre Stellung in der ruſſiſchen Literatur — Die erſten Volks=Novelliſten — Grigoro=witſch — Marco Wowtſchok — Danilewsky
Übergangsperiode: Kokoreff; Piſemsky; Potjechin — Ethnographiſche Forſchungen — Die realiſtiſche Schule: Pomjalowsky — Rjeſchetnikoff — Lewitoff — Gleb Uſpensky — Zlatovratsky und andere Volks=Novelliſten: Naumoff — Zaſodimsky — Saloff — Neſedoff — Der moderne Realismus: Maxim Gorki.



Einen wichtigen Teil der ruſſiſchen Roman=Literatur, der in Weſteuropa noch faſt gänzlich unbekannt und doch vielleicht für die ganze ruſſiſche Literatur am typiſch=ſten iſt, bilden die „Volks=Novelliſten“. Unter dieſem Namen ſind ſie hauptſächlich in Rußland bekannt, und unter dieſem Namen wurden ſie von dem Kritiker Skabi=tſchewsky, erſt in einem gleichbetitelten Buche und dann in ſeiner ausgezeichneten Geſchichte der modernen ruſſiſchen Literatur (4. Aus=gabe 1900) einer eingehenden Analyſe unterzogen. Unter „Volks=Novelliſten“ verſtehen wir natürlich nicht ſolche, die f ü r, ſondern ſolche, die ü b e r das Volk ſchreiben, über Bauern, Bergleute und Fabrikarbeiter, über die niedrigſten Schichten der Stadtbevölkerung, über Landſtreicher u. ſ. w. Bret Harte in ſeinen Skizzen der Gold=gräber=Lager, Zola in „Der Totſchläger“ und „Germinal“, Mr. Giſſing in „Liſa von Lambeth“, Mr. Whiting in „No. 5 John Street“ gehören zu dieſer Kategorie, aber das, was in Weſteuropa ver=einzelt und zufällig iſt, iſt in Rußland organiſch.

Eine ganze Anzahl begabter Schriftſteller haben ſich in den letzten fünfzig Jahren, einige davon ſogar ausſchließlich der Schilderung dieſes oder jenes Teiles der ruſſiſchen Bevölkerung gewidmet. Jede Klaſſe der ſchwer arbeitenden Maſſen, die in der Literatur anderer Völker vielleicht den Hintergrund abgegeben,



hätten für Ereignisse, die sich (wie in Hardys „Woodlanders“) unter gebildeten Leuten abspielen, fand in der russischen Literatur einen besonderen Darsteller. Alle wichtigen, das Leben des Volkes betreffenden Fragen wurden nicht nur in politischen und sozialen Schriften und Zeitschriften erörtert, sondern sie wurden ebenso gut novellistisch bearbeitet. Die Mißstände der Leibeigenschaft, später der Kampf zwischen den Landarbeitern und dem anwachsenden Kommerzialismus, die Einwirkung der Fabriken auf das Land=leben, die großen Fischerei=Genossenschaften, das Bauernleben auf gewissen Klostergütern, das Leben in den Tiefen der sibirischen Wälder, das Leben in den ärmsten Vierteln der großen Städte, und das Landstreicherleben, all das wurde von den Volks=Novellisten behandelt und ihre Novellen wurden ebenso eifrig gelesen, wie die Werke der größten Autoren. Und während Fragen, wie zum Beispiel die Zukunft der Dorfgemeinschaft, der Bauern=Gerichts=höfe u. s. w. in den Tageszeitungen, in den wissenschaftlichen Zeit=schriften und den Büchern statistischer Forschung debattiert wurden, fanden sie auch mit Zuhilfenahme künstlerischer Bilder und aus dem Leben gegriffener Typen in der Volks=Novelle ihre Behandlung.

Überdies repräsentieren die Volks=Novellisten — als Ganzes genommen — eine große Schule des Realismus in der Kunst, und in echtem Realismus übertrafen sie all jene Schriftsteller, deren in den vorigen Kapiteln Erwähnung geschah. Natürlich ist, wie der Leser bereits weiß, der russische Realismus ganz verschieden von dem, was von Zola in Frankreich als „Naturalismus“ und „Realismus“ vertreten wurde. Wie schon erwähnt, blieb Zola, wie sehr er auch den Realismus betonte, ein unverbesserlicher Romantiker in der Auffassung seiner führenden Charaktere: in seinen Typen der „Heiligen“ sowohl wie der „Bösewichter“, und ohne Zweifel legte er deshalb — vielleicht, weil er es selbst fühlte — als eine Art Ausgleich, einen so nachdrücklichen Wert auf Be=trachtungen über physiologische Vererbung und auf die Anhäufung

nebensächlicher beschreibender Details, von denen viele, besonders unter seinen abstoßenden Typen, hätten fehlen können, ohne daß die Charaktere dadurch wesentlicher Züge beraubt worden wären. In Rußland wurde der Realismus Zolas immer als ein zu oberflächlicher, zu äußerlicher betrachtet, und wenn auch die russischen Volks-Novellisten zuweilen in einem unnötigen Detail-Reichtum schwelgten, der manchmal einen entschieden ethnographischen Charakter annahm — so haben sie doch immer jenen inneren Realismus angestrebt, der in der Konstruktion solcher Charaktere zum Ausdruck kommt, die wirklich das Leben in seiner Ganzheit repräsentieren. Ihr Ziel war immer, das Leben unverzerrt wiederzugeben, gleichviel, ob nun die Verzerrung in der Einführung kleiner Details bestand, die wahr sein mögen, aber doch zufällig sind, oder in der Ausstattung der Helden mit Tugenden oder Lastern, die man zwar hier und dort antrifft, die aber doch nicht verallgemeinert werden dürfen. Einige Novellisten lehnten es, wie wir gleich sehen werden, sogar ab, in der üblichen Art Typen darzustellen und die persönlichen Erlebnisse einiger typischer Helden wiederzugeben. Sie haben den außerordentlich kühnen Versuch gemacht, das Leben selbst zu beschreiben, in seiner Aufeinanderfolge kleiner Begebenheiten, die sich durch das graue, träge Einerlei schieben, nur unter Einführung jenes dramatischen Elementes, das in der endlosen Folge kleiner, drückender Einzelheiten und gewohnter Umstände liegt; und es muß ihnen zugestanden werden, daß sie in der Ausprägung dieser neuen Kunstrichtung — vielleicht der tragischesten von allen — nicht ganz erfolglos geblieben sind. Andere wieder sind zu einer neuen Art künstlerischer Lebensdarstellung gekommen, die ein Mittelglied bildet zwischen der eigentlichen Novelle und der demographischen Beschreibung einer bestimmten Bevölkerung. So verstand es z. B. Gleb Uspensky in so interessanter Weise künstlerische Darstellungen von Landbevölkerungs-Typen mit Diskussionen zu verbinden, die in das Gebiet der



Volkspsychologie fallen, daß der Leser diese Abschweifungen gern entschuldigt. Anderen wieder, wie Maximoff, gelang es, aus ihren ethnographischen Beschreibungen wahre Kunstwerke zu machen, ohne daß ihr wissenschaftlicher Wert dadurch auch nur im Geringsten geschmälert wurde.

Die ersten Volks-Novellisten.

Einer der ersten Volks-Novellisten war Grigorowitsch (1822 bis 1899), ein Mann von großem Talent, der manchmal Tolstoi, Turgenjeff, Gontscharoff und Ostrowsky an die Seite gestellt wird. Seine literarische Laufbahn war sehr interessant. Er wurde als Sohn eines russischen Vaters und einer französischen Mutter geboren, und im Alter von zehn Jahren kannte er überhaupt kaum das Russische. Seine Erziehung war gänzlich unrussisch – in der Hauptsache französisch – und er lernte in Wirklichkeit nie das Landleben kennen, in dem Tolstoi und Turgenjeff aufwuchsen. Außerdem hat er sich niemals ausschließlich der Schriftstellerei gewidmet, er war ein ebenso guter Maler wie ein Novellist, und gleichzeitig ein feiner Kunstkenner. Während der letzten dreißig Jahre seines Lebens schrieb er beinahe nichts, sondern widmete all seine Zeit der russischen „Maler-Gesellschaft". Und doch war dieser Halb-Russe einer von denen, die Rußland vor der Abschaffung der Leibeigenschaft denselben Dienst leisteten, den Harriet Beecher Stowe durch ihre Schilderung des Sklaven-Elends den Vereinigten Staaten geleistet hat.

Grigorowitsch wurde in derselben Militär-Ingenieurschule erzogen wie Dostojewsky, und nachdem er dort seine Lehrjahre beendet hatte, mietete er sich von dem Portier der Akademie der Künste ein kleines Zimmerchen mit der Absicht, sich ganz der Kunst zu widmen. Jedoch in den Ateliers machte er die Bekanntschaft des kleinrussischen Dichters Schewtschenko, sodann die von Nekrassoff und Walerian Majkoff (ein sehr jung verstorbener Kritiker



von außerordentlicher Begabung), und durch sie fand er seinen literarischen Beruf.

Anfangs der vierziger Jahre war er nur durch eine reizvolle Skizze bekannt, „Die Drehorgel=Spieler", in der er mit großer Gefühlswärme von dem elenden Leben dieser Petersburger Be=völkerungsklasse sprach. Die russische Gesellschaft jener Jahre fühlte die Einwirkung des sozialistischen Aufschwungs in Frank=reich, und ihre besten Vertreter wurden der Leibeigenschaft und des Absolutismus überdrüssig. Fourier und Pierre Leroux waren die Lieblings=Schriftsteller der geistig vorgeschrittenen Kreise, und Grigorowitsch wurde von dem anschwellenden Strome fortgerissen. Er verließ St. Petersburg, um ein oder zwei Jahre auf dem Lande zu bleiben, und im Jahre 1846 veröffentlichte er seine erste, das Landleben behandelnde Novelle, „Das Dorf". Er schilderte darin ohne jegliche Übertreibung die traurigen Seiten des Landlebens und die Schrecken der Leibeigenschaft, und zwar mit solcher Lebendig=keit, daß der Kritiker Bjelinsky in ihm sofort einen neuen Schrift=steller von großer Gestaltungskraft erkannte und ihn als solchen beglückwünschte. Seine nächste Novelle, „Der unglückliche Anton", auch dem Landleben entnommen, war ein durchschlagender Erfolg, und ihr Einfluß war beinahe dem von „Onkel Toms Hütte" gleich. Kein Mensch von Gemüt, ob Mann oder Frau, konnte damals wie noch jetzt das Buch gelesen haben, ohne von den Mißgeschicken Antons bis zu Tränen ergriffen zu sein, — ohne daß in seinem Herzen warmes Fühlen für die Leibeigenen aufquoll. In den nächsten acht Jahren (1847 bis 1855) folgten noch einige Novellen derselben Art: „Die Fischer", „Die Einwanderer", „Der Ackersmann", „Die Landstreicher", „Die Landstraßen". Dann kam Grigorowitschs lite=rarische Laufbahn zu einem vorläufigen Ende. Im Jahre 1865 nahm er mit einigen unserer besten Schriftsteller: Gontscharoff, Ostrowsky, Maximoff (der Ethnograph) und einigen anderen an einer lite=rarischen Expedition teil, die von dem Großfürsten Konstantin zur

Erforschung Rußlands und für Weltumsegelungen an Bord von Kriegsschiffen organisiert war. Grigorowitsch machte eine sehr interessante Seereise, aber seine Reise=Skizzen, „Das Schiff Retwisan“, können nicht mit Gontscharoffs „Fregatte Pallas“ verglichen werden. Nach seiner Rückkehr von der Expedition wandte er sich von der Literatur ab, um sich jetzt ganz der Kunst zu widmen. Er schrieb dann später nur noch ein paar Novellen und seine „Reminis=zenzen“. Er starb im Jahre 1899.

Grigorowitsch veröffentlichte also seine bedeutendsten Novellen in den Jahren 1846 bis 1855. Die Meinungen über sein Werk sind geteilt. Einige russische Kritiker sprechen von ihm in höchster An=erkennung, aber andere – und diese sind in der Mehrzahl – sagen, daß seine Bauern nicht ganz wahr seien. Auch Turgenjeff äußerte sich, daß seine Schilderungen zu kalt seien; man fühlt das Herz nicht in ihnen. Diese letzte Bemerkung mag wahr sein, obgleich der Durchschnittsleser, der Grigorowitsch nicht persönlich kannte, sie kaum gemacht haben würde. In jedem Falle beurteilte das große Publikum zurzeit des Erscheinens von „Anton“ „Die Fischer“ u. s. w. den Autor dieser Werke anders. Bezüglich seiner Bauern möchte ich mir auch eine Bemerkung erlauben. Ohne Zweifel sind sie leicht idealisiert, aber es muß auch beachtet werden, daß die russische Bauernschaft keine kompakte, gleichförmige Masse darstellt. Auf dem europäisch=russischen Territorium haben sich verschiedene Rassen niedergelassen, und die verschiedenen Teile der Bevölkerung haben verschiedene Entwickelungswege genommen. Der Bauer Südrußlands ist von dem Nordrußlands ganz verschieden, und die westlichen Landleute sind in jeder Beziehung anders als die öst=lichen. Grigorowitsch schilderte hauptsächlich die gleich südlich von Moskau, in den Provinzen Tula und Kaluga Ansässigen, und dort haben wir genau jene weiche und leicht poetische, getretene und doch still duldende, gutherzige Bauernrasse, wie sie Grigorowitsch in seinen Novellen wiedergibt – eine Art Mischung des lithauischen



und kleinrussischen, poetischen Gemütes mit dem großrussischen, kommunalen Geiste. Selbst Ethnographen sehen in den Bevölkerungen dieses Teiles von Rußland besondere ethnographische Merkmale.

Gewiß sind Turgenjeffs Bauern (Tula und Orjol) lebenswahrer, seine Typen sind bestimmter, und jeder Einzelne der modernen Volks-Novellisten, sogar von den weniger begabten, ist viel weiter in die Tiefen des Bauerncharakters und des Bauernlebens eingedrungen, als Grigorowitsch. Aber doch übten seine Novellen, so wie sie sind, einen großen Einfluß auf eine ganze Generation aus. Sie gewannen den Bauern unsere Liebe und ließen uns die Schwere der Verantwortung fühlen, die wir – der gebildete Teil der Gesellschaft – ihnen gegenüber hatten. Sie trugen in hohem Maße dazu bei, ein allgemeines Mitgefühl zugunsten der Leibeigenen zu erwecken, ohne das sich die Aufhebung der Leibeigenschaft sicherlich noch viele Jahre verzögert hätte, und wahrscheinlich wäre sie nicht so vollständig gewesen, wie es so der Fall war. Und später, in den siebziger Jahren, trug sein Werk ohne Zweifel auch zu der Bildung jener Bewegung „Zum Volke" bei. Was seinen literarischen Einfluß betrifft, so war er derart, daß es fraglich erscheinen muß, ob Turgenjeff jemals so freimütig über die Bauern geschrieben hätte, wie er es in seinen „Memoiren eines Jägers" getan hat, und ob Nekrassoff jemals seine leidenschaftlichen Verse über das Volk geschrieben hätte, wenn sie nicht in Grigorowitsch einen Vorläufer gehabt hätten.

Zu derselben Schule gehörte auch Marie Markowitsch, die auch ganz kurz vor der Befreiung der Leibeigenen einen tiefen Eindruck machte und unter dem Pseudonym Marko Wowtschok schrieb. Sie war eine Großrussin – ihre Eltern gehörten zu dem Adel Zentralrußlands – aber sie heiratete den kleinrussischen Schriftsteller Markowitsch, und ihr erster Band, „Erzählungen aus dem Bauernleben" (1857 bis 1858), war in ausgezeichnetem Klein-

Russisch geschrieben (Turgenjeff übersetzte sie ins Großrussische). Sie kehrte jedoch bald wieder zu ihrer Muttersprache zurück, und der zweite Band der Bauerngeschichten war, ebenso wie ihre folgenden Novellen aus dem Leben der gebildeten Klassen, in Groß=Russisch geschrieben.

In der Jetztzeit mögen die Novellen von Marko Wowtschok zu sentimental erscheinen, aber das gilt heute auch von dem weltberühmten Roman der Harriet Beecher Stowe. In jenen Jahren aber, als es für Rußland die große Frage der Leibeigenen=Befreiung galt, als die besten Kräfte des Landes in dem Kampf zugunsten ihrer Emanzipation teilnahmen — in jenen Jahren las das ganze gebildete Rußland die Novellen von Marko Wowtschok mit Entzücken und weinte über das Schicksal der bäuerlichen Heldinnen. Jedoch abgesehen von dieser Augenblicks=Notwendigkeit — und es ist Aufgabe der Kunst, sich in solchen Zeiten der Krisis in den Dienst der Gesellschaft zu stellen — hatten die Skizzen Marko Wowtschoks auch dauernde Vorzüge. Ihr Sentimentalismus war nicht der vom Anfang des neunzehnten Jahrhunderts, hinter dem sich ein Mangel echten Gefühls verbarg. Ein liebendes Herz pulsierte in ihren Schriften, und sie enthalten wahre Poesie, beeinflußt von der Poesie der Folklore und den Volksliedern der Ukrainer. Mit diesen war Frau Markowitsch so vertraut, daß sie, wie russische Kritiker bemerkten, ihre unvollkommene Kenntnis wirklichen Volkslebens dadurch ergänzte, daß sie in meisterhafter Weise viele Einzelheiten aus der Folklore und aus kleinrussischen Volksliedern in ihre Schilderungen einflocht. Ihre Helden waren konstruiert, aber man fühlt in diesen Skizzen die Atmosphäre eines kleinrussischen Dorfes und echte Lokalfarben. Und die weiche, poetische Schwermut der kleinrussischen Bauernschaft ist mit zarter Frauenhand wiedergegeben.

Unter den Novellisten jener Epoche muß auch Danilewsky (1829 bis 1890) erwähnt werden. Obgleich er mehr als Verfasser

historischer Romane bekannt ist, wurden doch seine drei umfangreichen Novellen: „Die Flüchtlinge in Novorossija“ (1862), „Freiheit, oder die zurückgekehrten Flüchtlinge“ (1863) und „Neues Land“ (1867), die sich alle drei mit den Ansiedlern in Beßarabien beschäftigen, weit und breit gelesen. Sie enthalten lebendige und sehr sympathische Szenen aus dem Leben dieser Ansiedler (meist entlaufene Leibeigene), die ohne die Genehmigung der Zentralregierung das Freiland in den neu annektierten Territorien Südrußlands okkupierten und dort die Beute unternehmender Abenteurer wurden.

Die Übergangsperiode.

Grigorowitsch und Marko Wowtschok sahen aber, trotz aller Schönheit ihrer Arbeit, nicht, daß die Wahl des Lebens der ärmeren Klassen als Novellen-Sujet die Ausarbeitung einer besonderen literarischen Behandlung hätte erfordern müssen. Die übliche literarische Technik, die sich für die die müßige Klasse behandelnde Novelle herausgebildet hatte, mit ihrer Manieriertheit, ihren Helden, die jetzt „poetisiert“ werden, ähnlich wie seinerzeit die Ritter in den Rittergeschichten, ist gewiß nicht die bestgeeignete für Novellen, die das Leben der amerikanischen Squatters, oder der russischen Bauern zum Gegenstande haben. Neue Methoden und ein anderer Styl mußten dafür herausgearbeitet werden, aber das geschah nur ganz schrittweise, und es wäre sogar außerordentlich interessant, diese allmähliche Entwicklung zu verfolgen von Grigorowitsch an bis zum Ultra-Realismus Rjeschetnikoffs und schließlich bis zu der Vollkommenheit der Form, wie sie von dem Real-Idealisten Gorki in seinen kürzeren Skizzen erreicht wurde. In diesen Blättern können jedoch nur einige wenige Zwischenstufen aufgezeigt werden.

J. T. Kokoreff (1826 bis 1853), der sehr jung starb, nachdem er einige Erzählungen aus dem Leben der kleinen Handwerker in den Städten geschrieben, hatte sich nicht von der Sentimenta-

lität eines wohlwollenden Außenstehenden freigemacht, aber er kannte dieses Leben von innen heraus. Er selbst war in großer Armut unter diesen selben Leuten geboren und aufgewachsen. Daher kommt es, daß die Handwerker in seinen Novellen lebenswahre Gestalten sind, die, wie Dobroluboff sich ausdrückte, mit Wärme und doch mit einer so zarten Zurückhaltung geschildert sind, als ob es seine nächsten Verwandten wären. Jedoch „kein Schrei der Verzweiflung, kein gewaltiger Zorn, keine beißende Ironie kam aus diesem zarten, geduldig leidenden Herzen.“ Es klingt vielmehr sogar ein Ton von Aussöhnung mit den sozialen Ungleichheiten hindurch.

Ein wesentlicher Schritt vorwärts wurde in der Volks-Novelle von A. Th. Pissemsky (1820 bis 1881) und A. A. Potjechin (geb. 1829) gemacht, obgleich keiner von beiden ausschließlich Volks-Novellist war. Pissemsky war ein Zeitgenosse Turgenjeffs, und eine Zeitlang schien es, als entwickelte er sich so, daß er Turgenjeff, Tolstoi und Gontscharoff würdig angereiht werden könne. Er besaß zweifellos ein großes Talent. Alles, was er schrieb, atmete Kraft und wirkliches Leben, und seine kurz vor der Emanzipation der Leibeigenen erschienene Novelle „Tausend Seelen“ (1858) machte einen tiefen Eindruck. Auch in Deutschland, wo sie ein Jahr darauf einen Übersetzer fand, wurde ihm volle Anerkennung zuteil. Aber Pissemsky war kein prinzipientreuer Mensch, und diese Novelle war seine letzte ernsthafte und wirklich gute Arbeit. Als die große radikale und nihilistische Bewegung einsetzte (1858 bis 1864), und es notwendig wurde, inmitten der scharfen Meinungskonflikte eine definitive Haltung anzunehmen, nahm der in seinem Urteil über Menschen und Ideen tief pessimistische Pissemsky, der „Ansichten“ nur als einen Vorwand für engen persönlichen Egoismus niedrigster Gesinnung betrachtete, zu der Bewegung feindlich Stellung und schrieb Novellen wie „Die stürmische See“ u. s. w., die nur Schmähungen auf die junge Gene-

ration waren. Dieses bedeutete natürlich den Tod seines keineswegs gewöhnlichen Talentes.

Pissemsky schrieb auch in der ersten Zeit seiner literarischen Laufbahn einige Erzählungen aus dem Leben der Bauern („Die Zimmermanns-Artel“,* „Der Petersburger“ u. s. w.) und ein Drama aus dem Landleben, „Ein trauriges Schicksal“, die alle einen wahren literarischen Wert haben. Er entfaltete in ihnen eine Kenntnis des Bauernlebens und eine meisterhafte Beherrschung der russischen volkstümlichen Umgangssprache, zugleich mit einer durchaus realistischen Auffassung des Bauern-Charakters. Bei ihm war keine Spur von Idealisierung, wie sie beispielsweise so stark in den späteren, unter dem Einfluß George Sands geschriebenen Arbeiten Grigorowitschs zu bemerken ist. Der stete, vernünftige Bauerncharakter, den Pissemsky zeichnet, entspringt wirklicher, tiefer Lebensbeobachtung und ist den besten Bauerngestalten Turgenjeffs ebenbürtig. Was sein Drama betrifft (er war — nebenbei bemerkt — ein sehr guter Schauspieler), so muß gesagt werden, daß es mit den besten Dramen Ostrowskys vergleichbar und tragischer ist als irgendeines von diesen, während es in der Kraft des Realismus nicht im Mindesten Tolstois „Macht der Finsternis“ nachsteht, mit dem es sehr viel Gemeinsames hat, und das es an Bühneneignung vielleicht übertrifft. Die Hauptstärke Potjechins waren seine Lustspiele, deren in dem vorigen Kapitel Erwähnung geschah. Alle behandeln das Leben der gebildeten Stände, aber er schrieb auch einige weniger bekannte Dramen aus dem Bauernleben, und in zwei verschiedenen Epochen — in den fünfziger und dann später in den siebziger Jahren — schrieb er kurze Erzählungen und Novellen aus dem Volksleben.

Diese Geschichten und Novellen sind für die Entwickelung der Volksnovelle in jenen Jahren sehr charakteristisch. In seinen ersten

*) Die Artel ist ein Überbleibsel der mittelalterlichen Gilde. Sie ist jetzt eine Art Genossenschaft.



Erzählungen war er noch ganz unter dem Einfluß der damals vorherrschenden Art die Bauern zu idealisieren, aber in seiner zweiten Periode, nachdem er die Zeiten des Realismus der sechziger Jahre miterlebt und an der oben erwähnten ethnographischen Expedition teilgenommen hatte, änderte er seine Schreibweise. Er kam ganz ab von der wohlwollenden Idealisierung und stellte die Bauern dar, so wie sie waren. In der Gestaltung individueller Charaktere war er zweifellos erfolgreich, aber das Leben des Dorfes – die Dorfgemeinde – ohne die russisches Dorfleben nicht geschildert werden kann, und die in den späteren Arbeiten der Volksnovellisten so gut dargestellt wird, fehlt noch ganz. Im Großen und Ganzen fühlt man, daß Potjechin die äußeren Erscheinungsformen des Lebens der russischen Bauern – einschließlich ihrer Art zu sprechen – sehr gut kannte, daß er aber die wirkliche Seele des Bauern noch nicht erfaßt hatte. Das kam erst später.

Die ethnographische Forschung.

Im Jahre 1861 wurde die Leibeigenschaft abgeschafft, und die Zeit, in der man über ihre Übel gewehklagt hatte, war damit beendet. Es bedurfte nun nicht mehr des Beweises, daß die Bauern auch menschliche Wesen und zu allem menschlichen Empfinden fähig waren. Neue und tiefere Probleme, das Leben und die Ideale des russischen Volkes betreffend, ergaben sich jetzt für jeden denkenden Russen. Hier war ein Volk von beinahe fünfzig Millionen, deren Lebensgewohnheiten, deren Glaube, deren Art des Denkens, deren Ideale ganz verschieden waren von denen der gebildeten Klassen, und die damals den sich als Fortschrittsführer aufspielenden Männern so unbekannt waren, als ob diese Millionen eine ganz andere Sprache redeten und zu einer ganz anderen Rasse gehörten.

Unsere besten Männer fühlten, daß die ganze zukünftige



Entwickelung behindert werden würde, wenn jene Unbildung fortbestand, und die Literatur tat ihr Bestes zur Beantwortung der großen Fragen, die bei jedem Schritt sozialer und politischer Tätigkeit auf den denkenden Menschen einstürmten.

Die Jahre 1858 bis 1878 waren in solchem Maße Jahre einer ethnographischen Erforschung Rußlands, daß nirgendwo sonst, weder in Europa noch in Amerika, Ähnliches zu finden ist. Die Überbleibsel der alten Folklore und Volkspoesie, die Rechtssprechung der verschiedenen Gegenden und Nationalitäten des Reiches, die religiösen Bekenntnisse, die verschiedenen Formen der Religion und ganz besonders die sozialen Aspirationen, die für die vielen Sekten „Andersgläubiger" charakteristisch sind, die außerordentlich interessanten Sitten und Gebräuche der verschiedenen Provinzen, die ökonomischen Lebensverhältnisse der Bauern, ihre Hausgewerbe, die ungeheuer großen Fischerei-Genossenschaften in Südrußland, die tausend verschiedenen Formen, die die Volksgenossenschaften (Artels) angenommen hatten, die „innere Kolonisation" Rußlands, die nur mit derjenigen der amerikanischen Staaten verglichen werden kann, die Entwickelung der Ideen über Grundeigentum u. s. w. — all das wurde Gegenstand ausgedehnter Forschung.

Die von dem Großfürsten Konstantin organisierte große ethnographische Expedition, an der viele unserer besten Schriftsteller teilnahmen, war nur die Vorläuferin einer ganzen Anzahl kleiner und großer Expeditionen, die von den zahlreichen wissenschaftlichen russischen Gesellschaften und den Semstwos für das besondere Studium der Ethnographie Rußlands, der Folklore und ökonomischen Verhältnisse organisiert wurden. Da waren Männer wie Jakuschkin (1820 bis 1872), die ihr ganzes Leben damit verbrachten, zu Fuß von Dorf zu Dorf zu wandern, wie der ärmste Bauer gekleidet, ohne irgend einen Gedanken an den kommenden Tag, die die von einem Tagesmarsch unter strömenden Regen durchnäßten Kleider auf ihrem eigenen Leibe trocknen ließen, mit den

Bauern in ihren armen Hütten wohnten und Volkslieder oder ethnographisches Material von höchstem Werte sammelten.

Ein besonderer Typus russischer Intellektueller entwickelte sich in den sogenannten „Lieder=Sammlern“ und Semstwo=Statistikern, eine Anzahl alter und junger Leute, die in den letzten fünfund=zwanzig Jahren freiwillig, oder für ein lächerlich geringes Geld ihr Leben damit verbrachten, im Auftrage der Provinzialräte von Haus zu Haus zu gehen und Erkundigungen einzuziehen. (A. Oertel hat diese Statistiker in einer seiner Novellen glänzend geschildert.)

Es genügt, zu sagen, daß nach A. N. Pipin, dem Autor einer erschöpfenden Geschichte der russischen Ethnographie (vier Bände), während der zwanzig Jahre, von 1858 bis 1878, nicht weniger als viertausend große Werke und umfangreiche Revue=Artikel veröffentlicht wurden, die sich zur Hälfte mit den ökonomischen Verhältnissen der Bauern, zur anderen Hälfte mit Ethnographie im weiteren Sinne beschäftigten. Und die Forschung dauert noch jetzt im selben Maße fort. Das Beste an dieser ganzen Bewegung war, daß sie nicht mit in offiziellen Publikationen niedergelegtem toten Material endete. Einige der Berichte, wie Maximoffs „Ein Jahr im Norden“, „Sibirien und Zwangsarbeit“ und „Das wandernde Rußland“, Afanassjefs „Legenden“, Sche=lesnoffs „Ural=Kosaken“, Melnikoffs (Petschersky), „In den Wäldern“ und „Auf den Bergen“, oder die vielen Skizzen Mordowtseffs waren so gut geschrieben, daß sie soviel wie die besten Novellen gelesen wurden; während die trockenen statistischen Berichte in anschaulich geschriebenen Revue=Artikeln aufgespeichert wurden (in Rußland sind die Revuen viel umfangreicher und die Artikel viel länger als in England), die im ganzen Lande viel gelesen und diskutiert wurden. Außerdem wurden von Männern wie Prugawin, Sassodimsky, Pryschoff („Geschichte der Wirtshäuser“, die tatsächlich eine volkstümliche Geschichte Ruß=lands ist) bewunderungswürdige Forschungen gemacht, die sich

mit den einzelnen Volksklassen, Gegenden und Einrichtungen beschäftigten.

Die gebildete russische Gesellschaft, die früher die Bauern kaum anders kannte, als von dem Balkon ihrer Landhäuser aus, kam so im Laufe weniger Jahre in ganz nahe Berührung mit allen Schichten der arbeitenden Massen, und es ist leicht begreiflich, welchen Einfluß dieser Verkehr nicht nur auf die Entwickelung politischer Ideen, sondern auch auf den ganzen Charakter der russischen Literatur ausübte.

Mit der idealisierten Novelle von früher war es jetzt vorbei. Die Darstellung der „lieben Bauern" mit ihren idyllischen Tugenden als gegensätzlicher Hintergrund für die Untugenden der gebildeten Stände, war jetzt nicht mehr möglich. Das Volk als bloßes Material für burleske Geschichten zu nehmen, wie es Nikolas Uspensky und V. A. Sljeptsoff versuchten, — diese Art erfreute sich nur eines Augenblickserfolges. Eine neue, eminent realistische Schule von Volksnovellisten wurde notwendig, und die Folge war, daß eine Reihe von Schriftstellern erstand, die neue Bahn brachen und dadurch, daß sie sehr hohe Anforderungen an die Pflichten der Kunst bei Darstellung der ärmeren, ungebildeten Klassen stellten, nach meiner Meinung eine neue Richtung in der Entwickelung der Novelle für die Literatur aller Völker eröffneten.

Pomjalowsky.

Die Geistlichkeit in Rußland, die Priester, Kantoren, Küster u. s. w. repräsentieren eine besondere Klasse, die zwischen den „Klassen" und den „Massen" steht, aber den letzteren viel näher als den ersteren. Dies trifft besonders für die Geistlichkeit in den Dörfern zu und war noch mehr als jetzt vor einigen fünfzig Jahren der Fall. Ohne ein Gehalt zu bekommen, lebte der Priester mit seinem Diakonus und seinen Kantoren hauptsächlich von der Bestellung des Bodens, der zu der Dorfkirche gehörte, und in meiner Jugend



hatten es die Priester in unserer zentralrussischen Nachbarschaft während der Sommermonate, wenn es zum Heumachen oder zum Einbringen der Ernte ging, während der Messe immer sehr eilig zu ihrer Feldarbeit zurückzukehren. Das Priesterhaus war in jenen Jahren ein Blockhaus, nur etwas besser gebaut als die Häuser der Bauern, neben denen es stand. Manchmal hatte es ein ordentliches Dach statt der üblichen mit Strohseilen zu=sammengehaltenen Schicht Stroh. Seine Kleidung unterschied sich von der des Bauern mehr durch den Schnitt als durch den Stoff, aus dem sie verfertigt war, und zwischen den Kirch=stunden und der Erfüllung seiner Pfarrpflichten konnte man dem Priester in den Feldern begegnen, wie er hinter dem Pfluge her=ging, oder mit der Sichel auf den Wiesen arbeitete.

Alle Kinder der Geistlichkeit erhielten freie Erziehung in be=sonderen kirchlichen Schulen, und einige von ihnen später in Seminaren. Und durch die Beschreibung der abscheulichen Er=ziehungs=Methoden, die während der vierziger und fünfziger Jahre in diesen Schulen vorherrschten, wurde Pomjalowsky (1835 bis 1863) bekannt. Er war der Sohn eines armen Diakonus in einem Dorfe bei St. Petersburg und hatte selbst eine dieser Schulen und ein Seminar durchgemacht. Sowohl die niedrigen, wie die höheren Schulen befanden sich damals in den Händen ganz ungebildeter Priester, meistens Mönche, und das absurdeste Auswendiglernen abstraktester Theologie war die Regel. Die allgemeine moralische Stufe dieser Schulen war eine äußerst niedrige. Es wurde bis zum Übermaß getrunken, und Züchtigungen für jede nicht aus=wendig gelernte Lektion, die zuweilen zwei= bis dreimal am Tage mit dem denkbar grausamsten Raffinement vorgenommen wurden, waren das hauptsächlichste Erziehungsmittel. Pomjalowsky liebte seinen jüngeren Bruder leidenschaftlich und wollte ihn auf jeden Fall vor den Erfahrungen bewahren, die er selbst zu machen hatte. So begann er für eine pädagogische Revue über die Erziehung



in den geistlichen Schulen zu schreiben, um die Mittel zu gewinnen, seinen Bruder im Gymnasium erziehen zu lassen. Eine sehr kraftvolle Novelle, die augenscheinlich dem Leben in diesen Schulen entnommen war, folgte, und eine Anzahl von Priestern, welche selbst die Opfer einer solchen Erziehung gewesen waren, schrieben an die Zeitungen, um die Wahrheit dessen zu bestätigen, was Pomjalowsky gesagt hatte. Die Wahrheit ohne irgendwelche Ausschmückung, die nackte Wahrheit mit absoluter Ausschließung der Kunst um ihrer selbst willen, war der Wesenszug Pomjalowskys, der in dieser Richtung sogar soweit ging, daß er von den sogenannten „Helden" absah. Seine Menschen waren keine scharf herausgearbeiteten Typen, sondern es waren, wenn ich mich so ausdrücken darf, die „neutral gefärbten" Typen des wirklichen Lebens: jene unausgeprägten, nicht zu guten und nicht zu schlechten Charaktere, aus denen sich die Menschheit überhaupt zusammensetzt, und deren Trägheit überall das große Fortschrittshindernis ist.

Außer seinen Skizzen aus dem Leben der geistlichen Schulen schrieb Pomjalowsky auch zwei Novellen aus dem Leben der ärmeren Mittelklassen: „Philisterglück" und „Molotoff" — letztere zu einem großen Teil autobiographisch — und eine unvollendete Novelle, „Bruder und Schwester". Er entfaltete in diesen Arbeiten denselben breiten, humanitären Geist, der Dostojewsky in den verkommensten Männern und Frauen menschlich versöhnende Eigenschaften erkennen ließ, jedoch mit der starken realistischen Tendenz, die das Hauptmerkmal der jungen literarischen Schule bildete, von der er einer der Begründer war. Und er schilderte auch in außerordentlich kraftvoller und tragischer Weise den Mann aus den ärmeren Schichten, der mit Haß gegen die oberen Klassen und gegen alle sozialen Einrichtungen, die zu deren Vorteil existieren, erfüllt ist, und der doch nicht zu seinen eigenen Möglichkeiten das Vertrauen hat, das die Kenntnis gibt, und das eine wirkliche Kraft immer besitzt. Daher endet sein Held entweder in einem

spießbürgerlichen Familien-Idyll, oder, wenn dies mißlingt, in der Propaganda rücksichtsloser Grausamkeit und in einer Verachtung der ganzen Menschheit als der einzigen möglichen Grundlage für persönliches Glück.

Diese Novellen waren vielversprechend, und man erblickte in Pomjalowsky den Führer einer neuen literarischen Schule. Aber er starb, noch bevor er das dreißigste Jahr erreicht hatte.

Rjeschetnikoff.

Rjeschetnikoff (1841 bis 1871) ging noch weiter in derselben Richtung und kann mit Pomjalowsky als Begründer der ultra-realistischen Schule russischer Volksnovellisten betrachtet werden. Er wurde im Ural geboren und war der Sohn eines armen Kantors, der dann Postschaffner wurde. Die Familie lebte in äußerster Armut. Ein Onkel nahm ihn zu sich, nach der Stadt Perm, und dort wurde er während seiner ganzen Kindheit geschlagen und geprügelt. Als er zehn Jahre alt war, schickten sie ihn in eine elende geistliche Schule, wo er sogar noch schlechter als im Hause seines Onkels behandelt wurde. Er lief fort, wurde aber zurückgeholt, und das arme Kind wurde so furchtbar gepeitscht, daß es zwei Monate in einem Hospital zubringen mußte. Kaum war er wieder nach der Schule zurückgekommen, als er ein zweites Mal weglief und sich einer Bande landstreichender Bettler anschloß. Er litt schrecklich während dieser Wanderschaft und wurde dann nochmals eingefangen und wieder in derselben barbarischen Weise verprügelt. Sein Onkel war auch Postschaffner, und Rjeschetnikoff, der nichts zu lesen hatte, stahl sich aus dem Postamt Zeitungen, die er nach dem Lesen vernichtete. Dieses wurde jedoch entdeckt, als der Knabe einmal ein wichtiges kaiserliches Manifest vernichtet hatte, das für die örtlichen Behörden bestimmt gewesen war. Er wurde vor Gericht gebracht und dort zu einem mehrmonatlichen Klosteraufenthalt verurteilt. (Besserungsanstalten gab



es damals nicht.) Die Mönche waren freundlich zu ihm, aber sie führten ein wüstes Leben, tranken und aßen bis zum Übermaß, stahlen sich des Nachts aus dem Kloster und brachten dem Knaben das Trinken bei. Trotz alledem bestand Rjeschetnikoff, nachdem er aus dem Kloster kam, glänzend seine Prüfungen in der Distrikts-Schule und wurde mit einem Gehalt von sechs Mark und später zehn Mark per Monat als Schreiber im Staatsdienst angestellt. Das bedeutete natürlich die elendeste Armut, weil der junge Mann keine Bestechungsgelder nahm, wie es alle Schreiber in jenen Zeiten zu tun pflegten. Die Ankunft eines „Revisors" in Perm rettete ihn. Dieser Herr beschäftigte Rjeschetnikoff als Copisten und gab ihm, da er ihn liebgewann, die Mittel, nach St. Petersburg zu gehen, wo er im Finanz-Ministerium eine Schreiberstelle mit beinahe doppeltem Gehalt fand. Rjeschetnikoff hatte schon in Perm zu schriftstellern begonnen und setzte es in Petersburg fort. Er lieferte Beiträge für einige kleinere Zeitungen, bis er die Bekanntschaft Nekrassoffs machte. Dann veröffentlichte er im „Sowremennik" seine Novelle „Podlipowtsy" („Die Podlipnaja Leute").

Rjeschetnikoffs Stellung in der russischen Literatur ist ganz einzigartig. „Die tiefe Wahrheit Rjeschetnikoffs", mit diesen Worten charakterisiert Turgenjeff seine Schriften. Es ist in der Tat Wahrheit, nichts als Wahrheit, ohne irgend einen Ausschmückungsversuch und ohne lyrische Effekte, eine Art Tagebuch, in dem die Menschen, mit denen der Autor in den Bergwerken des Ural, in seinem Permischen Dorfe und in den Petersburger Armenvierteln lebte, beschrieben werden. „Podlipowtsy" schildert die Einwohner eines kleinen, im Uralgebirge verlorenen Dörfchens, Podlipnaja. Es sind noch nicht ganz russifizierte Permjaken in einem Kulturzustand, den noch heutigen Tages so mancherlei Volksteile im russischen Reiche (Ural-Gebiet, Sibirien) durchmachen — nämlich den der primitivsten Landwirtschaft. Unter ihnen gibt es wenige, die



für länger als zwei Monate im Jahr richtiges Roggenbrot zu essen haben, während der übrigen zehn Monate müssen sie, um überhaupt Brot zu haben, ihrem Mehl Baumrinde beimischen. Sie haben nicht die geringste Ahnung, was Rußland, oder was der Staat ist, und sehr selten sehen sie einen Priester. Sie verstehen kaum Roggen zu bauen, sie wissen sich nicht einmal einen Ofen zu machen, und periodische Hungersnöte von Januar bis Juli haben sie ganz stumpf und unempfindlich gemacht. Sie stehen auf einer niedrigeren Kulturstufe als die wirklichen Wilden. Einer ihrer Besten, Pila, kann bis fünf zählen, aber die anderen sind auch dazu nicht fähig. Pilas Begriffe von Raum und Zeit sind die denkbar primitivsten, und doch ist Pila ein geborener Führer seiner halbwilden Dörfler, und er ist ständig für sie beschäftigt. Er sagt ihnen, wann es Zeit zum Pflügen ist, er sucht ihre kleinen Hausindustrie-Erzeugnisse zu verkaufen, er weiß den Weg nach der nächsten Stadt, und wenn dort irgend etwas zu tun ist, so tut er es. Seine Beziehungen zu seiner Familie, die aus einer einzigen Tochter, Aproska, besteht, stehen auf einer Stufe, die der prähistorischen Anthropologie angehört, und doch lieben er und sein Freund Syssoi dieses Mädchen so innig, daß sie sich nach ihrem Tode selbst das Leben nehmen wollten. Sie verlassen ihr Dorf, um auf dem Fluß das harte Leben von Flußbootsleuten zu führen, wo sie die schweren Kähne den Strom hinauf zu ziehen haben. Aber diese Halbwilden sind tief menschlich, und man fühlt, daß sie es sind, nicht bloß weil es der Autor will, sondern in Wirklichkeit. Und man kann die Geschichte ihres Lebens und ihrer Leiden, die sie mit der Ergebung eines geduldigen Tieres tragen, nicht lesen, ohne zuweilen sogar noch tiefer ergriffen zu werden als von einer guten Novelle aus unserem eigenen Leben.

Eine zweite Novelle Rjeschetnikoffs, „Die Glumoffs“, ist vielleicht eine der niederdrückendsten Novellen dieses Literaturgebietes. Dort ist nichts Packendes zu finden, keine Mißgeschicke, keine Sorgen,



keine dramatischen Effekte, aber das ganze Leben der in ihr behandelten Eisenarbeiter des Ural ist so düster, so jeder kleinen Möglichkeit einer Besserung bar, daß sich tiefe Verzweiflung unserer bemächtigt, wenn wir allmählich die graue Starrheit des Lebens erkennen, die sich in dieser Novelle auftut. In „Unter Menschen“ erzählt Rjeschetnikoff die Geschichte seiner eigenen schrecklichen Kindheit. Und seine größere zweibändige Novelle, „Wo ist es besser?“, ist eine unendliche Folge von Mißgeschick, das über eine Frau der ärmeren Klasse hereinbricht, die nach Petersburg gekommen war, um Arbeit zu suchen. Wir haben hier (ebenso wie in einer anderen umfangreichen Novelle, „Das eigene Brot“,) dieselbe Formlosigkeit, dieselbe Abwesenheit kräftig gezeichneter Charaktere wie in den „Glumoffs“, und empfangen dabei denselben düsteren Eindruck.

Die literarischen Mängel aller Arbeiten Rjeschetnikoffs sind nur zu offensichtlich. Aber trotzdem hat er ein Anrecht darauf, als der Wegweiser für einen neuen Novellenstyl betrachtet zu werden, der seinen künstlerischen Wert hat, trotz seiner mangelnden Form und des Ultra-Realismus seiner Auffassung sowohl wie seines Aufbaues. Rjeschetnikoff konnte gewiß nicht direkt Schule machen, aber er hat denen, die nach ihm kamen, Hinweise gegeben, was zu einer wahren Volksnovelle gehörte, und was vermieden werden mußte. In seinen Arbeiten ist nicht die leiseste Spur von Romantik zu finden, keine Einzelhelden, nichts als jene große, gleichgültige, kaum individualisierte Menge, aus der sich weder laute Farben noch irgendwelche überragende Gestalten herausheben. Alles ist eng, alle Interessen sind auf eine mikroskopisch kleine Umgebung beschränkt. Alles dreht sich um die einzig dominierende Frage, um die Erlangung von Brot und Obdach, selbst für den Preis unerträglicher Arbeit. Jede geschilderte Person hat natürlich ihre Individualität, aber alle diese Individualitäten gehen in dem einen einzigen Wunsche auf: ein Dasein zu

finden, das nicht bloßes Elend ist, das nicht bestehen soll aus wenigen guten Tagen, denen unausweichlich Tage der Hungersnot folgen. Wie die Schwere der Arbeit mildern, die Menschenkräfte übersteigt? wie ein Plätzchen in der Welt finden, wo sie nicht unter so erdrückenden Verhältnissen zu arbeiten hätten? – das sind die Fragen, die all diesen Männern und Frauen eine Gemeinsamkeit verleihen.

Ich habe es bereits gesagt, daß es in Rjeschetnikoffs Novellen keine Helden gibt, das heißt keine „Helden" in unserem üblichen literarischen Sinne, aber wir sehen wahre Riesen vor uns, wirkliche Helden in des Wortes tiefster Bedeutung, Helden an Ausdauer, so wie eine solche Menschenklasse sie hervorbringen muß, die einen furchtbaren Kampf gegen Hunger und Kälte zu führen hat. Die Art, mit der diese Helden die unglaublichsten körperlichen Entbehrungen zu ertragen haben, wie sie von einem Teile Rußlands zum andern wandern, oder auf ihrer Arbeitssuche die grausamsten Enttäuschungen zu erdulden haben, die Art ihres Kampfes um das Leben ist schon furchtbar genug; aber die Art, in der sie sterben, ist vielleicht noch furchtbarer. Dieser oder jener Leser wird sich dabei natürlich an Tolstois „Drei Todesfälle" erinnern: Die Frau, die an der Schwindsucht stirbt und ihre Krankheit verflucht, der Bauer, der in seiner letzten Stunde seiner Stiefel gedenkt und bestimmt, wem sie gegeben werden sollen, damit sie an den Bedürftigsten kommen, und drittens – der Tod der Birke.

Für Rjeschetnikoffs Helden, die alle dahinleben ohne das Notwendigste für den nächsten Tag zu haben, ist der Tod keine Katastrophe: er bedeutet einfach immer weniger Kraft für den Kampf ums Dasein, immer weniger Kraft zum Essen, immer weniger Brot, weniger Öl auf der Lampe – und eines Tages ist die Lampe erloschen.

Aber das Schrecklichste in Rjeschetnikoffs Novellen ist seine Schilderung, wie die Gewohnheit des Trunkes sich seiner Menschen

bemächtigt. Man sieht sie kommen, sieht wie sie kommen muß, organisch, notwendig, verhängnisvoll, wie sie Besitz ergreift von den Menschen, und wie sie sie festhält bis zu ihrem Tode. Dieser Shakespearesche Fatalismus, auf das Trinken angewendet, dessen Verheerungen allen denen nur zu gut bekannt sind, die das Leben des Volkes kennen, ist vielleicht der furchtbarste Zug in Rjeschetnikoffs Novellen. Besonders stark tritt er in den „Glumoffs“ hervor, wo wir sehen, wie der Lehrer in einer Bergwerksstadt, weil er sich weigerte, die Verwaltung in der Ausbeutung der Kinder zu unterstützen, all seiner Ernährungs-Möglichkeiten beraubt wird und — obgleich er dann schließlich eine prachtvolle Frau findet — dem Dämon des Gewohnheitstrinkens verfällt. Nur die Frauen trinken nicht, und das bewahrt die Rasse vor dem völligen Verfall. In der Tat ist beinahe eine jede der Rjeschetnikoffschen Frauen eine Heldin an ausdauernder Arbeit im Kampf um die Notwendigkeiten des Daseins, wie das weibliche Element überhaupt, auch in der Tierwelt. Und so sind auch die Frauen im wirklichen russischen Volksleben.

Wenn es schon für den Autor sehr schwer ist, romantische Sentimentalitäten zu vermeiden, wenn er trotz ihres monotonen Alltagslebens die bürgerliche Masse dem Leser sympathisch machen will, so sind die Schwierigkeiten noch viel größer, wenn er in der sozialen Skala noch eine Stufe tiefer hinabsteigt und die Bauern behandelt, oder noch schlimmer, wenn er jene schildert, die zu der niedrigsten Schicht der Stadtbevölkerung gehören. Die realistischesten Schriftsteller sind immer in Sentimentalität und Romantik verfallen, sobald sie diese Schilderung versuchten. Auch Zola in seiner letzten Novelle „Das Werk“ geht in diese Falle. Aber das ist gerade das, was man von Rjeschetnikoff nicht sagen kann. Seine Schriften sind ein heftiger Protest gegen die Ästhetiker, wie überhaupt gegen jede Art konventioneller Kunst. Er war ein echtes Kind der durch Turgenjeff in Basaroff charakterisierten

Epoche. „Ich sorge mich nicht um die äußere Form, die Wahrheit wird für sich selbst sprechen", scheint er seinen Lesern sagen zu wollen. Er würde sich geschämt haben, wenn er irgendwo, selbst unbewußt, zu dramatischen Effekten seine Zuflucht genommen hätte, um seine Leser zu rühren — gerade so wie ein Redner, der sich ausschließlich auf die Schönheit des Gedankens stützt, sich schämen würde, wenn ihm ein bloß oratorischer Ausdruck mit unterliefe.

Ich meinesteils denke, daß ein großes schöpferisches Talent nötig war, um aus dem Alltag, aus dem montonen Leben der Menge, jene unbedeutenden Äußerungen, jene Ausrufe, jene Bewegungen herauszugreifen, die Gefühle und Gedanken verraten, wie Rjeschetnikoff es tat, und ohne die seine Novellen ganz unlesbar gewesen wären. Einer unserer Kritiker äußerte sich einst, daß, wenn man eine Novelle Rjeschetnikoffs zu lesen beginnt, man in ein Chaos versenkt zu sein glaubt. Man hat die Beschreibung irgend einer gewöhnlichen Landschaft, die eigentlich überhaupt gar keine „Landschaft" ist. Dann erscheint der Held oder die Heldin der Novelle, und er oder sie ist eine Person, die man in jeder Menge findet, die die Menge durch nichts überragt, sich kaum durch etwas Besonderes in ihr kenntlich macht. Dieser Held spricht, ißt, trinkt, arbeitet, flucht, wie jeder andere in dem großen Haufen. Er ist kein ausgesuchter Mensch — kein dämonischer Charakter — kein Richard III. in einer Arbeitsbluse, und sie ist keine Cordelia, nicht einmal eine Dickenssche „Nell".

Rjeschetnikoffs Männer und Frauen sind genau wie tausende Männer und Frauen um sie herum, aber allmählich, gerade dank jener kleinen Gedanken-Einstreuungen, eines Ausrufes, eines hier und dort fallen gelassenen Wortes, beginnt man Interesse an ihnen zu nehmen. Nach dreißig Seiten sympathisiert man schon ganz entschieden mit ihnen, und man ist so gefesselt, daß man Seite für Seite dieser chaotischen Details liest nur mit dem Zweck, die Frage zu lösen, die den Leser leidenschaftlich zu beschäftigen beginnt: wird



Peter oder Anna heute das ersehnte Stück Brot finden, wird Marie die Arbeit bekommen, die es ihr möglich machen würde, ein paar Körnchen Tee für ihre kranke und halb wahnsinnige Mutter zu kaufen? Wird das arme Weib, Praskowia, in jener bitterkalten Nacht in den Straßen St. Petersburgs erfrieren, oder wird sie in ein Hospital gebracht werden, wo sie eine warme Decke und eine Tasse Tee bekommen würde? Wird der Postschaffner dem Branntwein entsagen, und wird er eine Stellung bekommen oder nicht?

Diesen Erfolg mit solch unkonventionellen Mitteln erzielt zu haben, verrät ohne Zweifel ein sehr großes Talent; es bedeutet, daß der Autor die Kraft hat, seinen Leser mit sich fortzureißen, daß er Liebe und Haß in ihnen zu erwecken vermag, und darin besteht das wahre Kennzeichen des literarischen Talentes. Und weil das in ihnen zu finden ist, deshalb bedeuten jene formlosen, viel zu langen und viel zu düsteren Novellen Rjeschetnikoffs einen Markstein in der russischen Literatur, und deshalb sind sie die Vorläufer nicht nur eines Gorky, sondern ganz sicher eines noch größeren Talentes.

Lewitoff.

Ein weiterer Volks=Novellist derselben Zeit war Lewitoff (1835 oder 1842 bis 1877). Er schilderte hauptsächlich jene Teile des südlichen Mittelrußlands, die in dem Grenzgebiete zwischen den bewaldeten Teilen des Landes und den baumlosen Steppen liegen. Sein Leben war ein äußerst trauriges. Er wurde in der Familie eines armen Landgeistlichen in einem Dorfe der Provinz Tambof geboren und in einer geistlichen Schule solcher Art, wie Pomjalowsky sie beschrieb, erzogen. Als er sechzehn Jahre alt war, ging er zu Fuß nach Moskau, um dort in die Universität einzutreten, und dann nach St. Petersburg. Dort wurde er alsbald in irgend eine Studentenaffäre verwickelt und im Jahre 1858 nach Schenkursk im fernen Norden verbannt und später nach Wologda



weiter geschickt. Hier lebte er in vollkommener intellektueller Isolierung und in schrecklicher Armut, die schon dem Verhungern nahe kam. Erst nach drei Jahren erhielt er die Erlaubnis, nach Moskau zurückkehren zu dürfen, und da er absolut ohne einen Pfennig Geld war, machte er die lange Reise von Wologda nach Moskau zu Fuß, indem er sich gelegentlich durch irgendwelche Arbeit bei den Behörden der Dörfer einige Groschen verdiente. Diese Jahre der Verbannung hinterließen in ihm tiefe Spuren für sein ganzes ferneres Leben, das er in äußerster Armut verbrachte, ohne einen Platz finden zu können, an dem er sich hätte ansäßig machen können, und in dem er im Trunke die Leiden seiner liebevollen, ruhelosen Seele zu betäuben suchte. In seiner frühesten Kindheit wirkten der Reiz und die Ruhe des Landlebens in den Steppen tief auf ihn ein. Er selbst schrieb einmal später darüber: „Diese Ruhe des Landlebens geht oder besser fliegt an mir vorüber wie etwas wirklich Lebendiges, wie ein schön gemaltes Bild. Ja, ich sehe über unserem täglichen Leben im Dorfe deutlich eine schwebende Gestalt, ein wenig über dem Kreuz unserer Kirche, verwoben mit hellen Wolken, eine leichte Gestalt mit weichen Konturen, mit dem milden, bescheidenen Gesicht unserer Steppenmädchen". „So vergegenwärtige ich mir nach vielen Jahren in den unsäglichen Leiden meiner gegenwärtigen Existenz den guten Geist des Landlebens".

Der Reiz der unabsehbaren Steppen Südrußlands ist von Lewitoff so wundervoll wiedergegeben, daß ihn kein russischer Schriftsteller, ausgenommen Koltsoff in seiner Lyrik, in der poetischen Schilderung übertroffen hat; Lewitoff war eine reine Steppenblume, von der poetischesten Liebe für seine Heimat erfüllt, und er muß tief gelitten haben, als er sich mitten in das intellektuelle Proletariat der großen, kalten, egoistischen Hauptstadt an der Newa versetzt sah. Wenn er sich in Petersburg oder in Moskau aufhielt, lebte er immer in den ärmsten Vierteln, irgendwo an der Peripherie der Stadt: sie erinnerten ihn an sein Heimatsdorf, und



wenn er sich so unter der niedrigsten Bevölkerungsschicht niedergelassen hatte, tat er es, wie er selbst schrieb, um den moralischen Widersprüchen, der Künstlichkeit des Lebens, dem Humanitätsdusel und der anmaßenden Überlegenheit der gebildeten Klassen zu entfliehen. Er konnte nicht einmal einige Monate lang in relativem Wohlstand leben: er begann Gewissensbisse zu fühlen und ließ schließlich seine äußerst geringen Habseligkeiten zurück und ging davon, irgend wohin, wo er noch ärmer leben konnte, zu anderen Armen, die von der Hand in den Mund lebten.

Ich weiß nicht einmal, ob es richtig ist, Lewitoffs Werke als Novellen anzusehen. Sie gleichen mehr formlosen, lyrisch-epischen Improvisationen in Prosa. Nur haben wir in diesen Improvisationen nicht die übliche, abgedroschene Sympathie des Autors mit den Leiden anderer Leute. Es ist eine epische Beschreibung dessen, was der Autor in seiner engen Berührung mit den ärmsten Klassen des Volkes erlebt hat, und sein lyrisches Element ist die Sorge, die er selbst kannte, nicht in der Fantasie, sondern aus eigenem Erleben. Er kannte die Not, die Familiensorgen, den Kummer unbefriedigter Hoffnungen, die Sorge der Einsamkeit und alle Arten Unterdrückung, alle Arten menschlicher Schwäche. Die Kapitel, die er den Gefühlen der Trinker und der Art und Weise gewidmet hat, in welcher diese Krankheit – die Trunksucht – von ihren Opfern Besitz ergreift, ist etwas wirklich Schreckliches. Natürlich starb er jung, – an einer Lungenentzündung, die er sich zugezogen hatte, als er an einem Januartage in einem dünnen Sommerrocke ausgegangen war, um sich von einem kleinen, am anderen Ende Moskaus wohnenden Verleger fünf Rubel abzuholen.

Die bekannteste Arbeit Lewitoffs ist ein Band, „Skizzen aus den Steppen“, aber er hat auch Szenen aus dem Leben der Städte geschrieben, betitelt „Moskauer Lasterhöhlen und Spelunken“, „Straßen-Skizzen“ u. s. w. und einen Band, dem einer seiner Freunde den Titel „Sorgen der Dörfer, der Landstraßen und der Städte“

gegeben haben muß. In der zweiten dieser Arbeiten, die Landstraßen behandelnd, finden wir eine einfach erschreckende Kollektion von Landstreichern und Ausgestoßenen der großen Städte, von Menschen, die auf die tiefste Stufe städtischen Lebens gesunken sind. Sie sind ohne den leisesten Versuch der Idealisierung dargestellt und sind doch tief menschlich. Sein bestes Werk sind seine „Skizzen aus den Steppen." Es ist eine Sammlung in Prosa geschriebener Gedichte, voll wunderbarer Naturschilderungen und zarter Details aus dem Leben der Bauern mit all ihren kleinen Sorgen, ihren Sitten und Gewohnheiten und abergläubischen Neigungen. Persönliche Erinnerungen sind in diesen Skizzen verstreut, auch findet man in ihnen Szenen, in denen Kinder in den Wiesen der Prairien spielen und ein völliges Naturleben führen, bei denen jeder Zug mit warmer, zarter Liebe gemalt ist, und wo man fast überall die unsichtbaren Tränen liebevoller Sorge fühlt, die der Autor dabei vergoß.

Unter den vielen Aufsätzen über das Leben und die Arbeit Lewitoffs ist besonders der von A. Skabitschewsky in seiner „Geschichte der modernen russischen Literatur" hervorzuheben. Er ist mit tiefem Gefühl geschrieben und enthält reizend idyllische Züge aus Lewitoffs Kindheit, wie auch eine schreckliche Schilderung seines späteren Lebens.

Gleb Uspensky.

Gleb Uspensky (1840 bis 1902) weicht stark von all den vorhergehenden Schriftstellern ab. Er bildet eine Schule für sich, und ich kenne in keiner Literatur einen Schriftsteller, mit dem ich ihn vergleichen könnte. Genau genommen ist er kein Novellist, aber seine Schriften sind auch weder ethnographische, noch demographische, weil sie außer den in das Gebiet der Volkspsychologie gehörenden Schilderungen, alle Elemente der Novelle enthalten.

Seine ersten Arbeiten waren Novellen mit einer Anlehnung an die Ethnographie. So ist „Der Verfall“ eine Novelle, in der Uspensky wundervoll schildert, wie alles Leben einer kleinen Provinzialstadt, die unter den Sitten und Gewohnheiten der Leibeigenschaft in voller Blüte gestanden hatte, nach der Abschaffung jener Einrichtung in sich zusammenfiel. Aber seine späteren Werke, die sich gänzlich mit dem Dorfleben beschäftigten und sein voll ausgereiftes Talent repräsentieren, hatten mehr den Charakter ethnographischer Skizzen, die von einem begabten Novellisten geschrieben waren, als den eigentlicher Novellen. Sie beginnen wie Novellen. Verschiedene Personen treten in üblicher Weise auf, und allmählich beginnt man sich für ihr Tun und ihr Leben zu interessieren. Und sie werden uns nicht durch Zufall zugeführt, wie es in den Aufzeichnungen eines Ethnographen der Fall wäre, sondern sie sind von dem Autor als typisch für jene Seiten des Dorflebens ausgewählt, die er behandeln will. Jedoch begnügt sich der Autor nicht damit, den Leser bloß mit diesen Typen bekannt zu machen, er beginnt sehr bald über sie zu diskutieren und über ihre Stellung im Dorfleben und den Einfluß zu sprechen, den sie auf die Zukunft des Dorfes ausüben müssen, und nachdem man schon gewisse Sympathie für die Leute gewonnen hat, liest man die Diskussion mit Interesse. Dann folgt eine wundervolle Szene, die einer Tolstoischen oder Turgenjeffschen Novelle würdig wäre, bis schon nach wenigen Seiten solch künstlerischer Gestaltung Uspensky wieder der Ethnograph wird, der die Zukunft der Dorfgemeinschaft diskutiert. Er war viel zu sehr politischer Schriftsteller, um immer in Bildern zu denken und ein reiner Novellist zu sein, aber er wurde andererseits zu leidenschaftlich ergriffen von den Einzelschicksalen, die ihm bei seiner Beobachtung offenbar wurden, um sie ruhig zu erörtern, wie es der bloß politische Schriftsteller tun würde. Trotz alledem, und ungeachtet seiner Mischung von politischer Literatur und Kunst, liest man Uspensky



wegen seiner künstlerischen Fähigkeiten genau so, wie man einen guten Novellisten liest.

Jede Bewegung unter den gebildeten Klassen zugunsten der ärmeren beginnt mit einer Idealisierung der letzteren. Da es vor allen Dingen zuerst nötig ist, eine Anzahl Vorurteile aus dem Wege zu räumen, die bei den Reichen den Armen gegenüber existieren, so ist etwas Idealisierung schwer vermeidlich. Daher griffen die Volksnovellisten der ersten Zeit nur die besten Typen heraus, solche, die die reichen Leute besser verstehen, mit denen sie eher sympathisieren konnten, und sie verschleierten ein wenig die minder sympathischen Züge aus dem Leben der Armen. So machte man es in den vierziger Jahren in Frankreich und England, so machten es in Rußland Grigorowitsch, Marko Wowtschok und einige andere. Dann kam Rjeschetnikoff mit seinem künstlerischen Nihilismus: seiner Verneinung all der üblichen literarischen Kunstbegriffe, seinem Objektivismus, seiner strikten Ablehnung „Typen" zu schaffen, seiner Vorliebe für den ganz gewöhnlichen, einfachen Mann und mit seiner Art, dem Leser seine Liebe für das Volk zu übertragen durch kein anderes Mittel, als durch die unterdrückte Intensität seines eigenen Gefühls. Später erstanden in der russischen Literatur neue Probleme. Die Leser waren jetzt schon geneigt, mit dem einzelnen Bauern oder Fabrikarbeiter zu sympathisieren, aber sie wollten etwas mehr von ihm wissen: was waren die eigentlichen Grundlagen, die Ideale, die Quellen des Dorflebens, von welchem Werte waren sie für die weitere Entwickelung der Nation, was und in welcher Form könnte die ungeheure landwirtschaftliche Bevölkerung Rußlands zur Weiterentwickelung des Landes und der gesamten zivilisierten Welt beitragen? Alle solchen Fragen konnten nicht allein durch den Statistiker beantwortet werden. Sie erforderten das Genie des Künstlers, der die Antwort aus den tausenden kleiner Anzeichen und Tatsachen herauszulesen weiß. Und unsere Volksnovellisten

verstanden dieses neue Bedürfnis der Leser. Da eine große Kollektion einzelner Bauerntypen schon gegeben war, war es jetzt das Leben des Dorfes, des „Mir“ mit seinen Licht- und Schattenseiten und seinen Aussichten für die Zukunft, das die Leser aus der Volksnovelle kennen lernen wollten. Dieses waren denn auch die Fragen, welche die neue Generation der Volksnovellisten zu diskutieren unternahm.

Damit waren sie sicher auf dem rechten Wege. Es darf nicht übersehen werden, daß jede ökonomische und soziale Frage im letzten Grunde eine Frage der Psychologie sowohl des Einzelnen wie der sozialen Gruppierung ist. Rechnerisch allein kann man die Frage nicht lösen. Daher sieht der Dichter in der sozialen Wissenschaft, wie in der menschlichen Psychologie seinen Weg oft besser als der Psychologe. In jedem Falle hat er auch in diesen Dingen mitzureden.

Als Uspensky seine ersten Skizzen des Dorflebens zu schreiben begann — es war Anfangs der siebziger Jahre — war Jung-Rußland in der großen Bewegung „Zum Volke“ begriffen, und es muß zugegeben werden, daß in dieser Bewegung, wie in jeder anderen, etwas Idealisierung steckte. Diejenigen, die das Dorfleben nicht kannten, hegten übertrieben idyllische Illusionen von der Dorfgemeinschaft. Aller Wahrscheinlichkeit nach teilte auch Uspensky, der in einer großen Industriestadt, in Tula, als Sohn eines kleinen Beamten geboren war und das Landleben überhaupt kaum kannte, diese Illusionen in einem gewissen Maße, wahrscheinlich sogar in einem sehr hohen Maße. Und er bewahrte sie noch, als er nach einer Provinz des südöstlichen Rußland, nach Samara, ging, die eben erst eine Beute des modernen Kommerzialismus geworden war, und wo sich wegen vieler besonderer Umstände die Befreiung von der Leibeigenschaft unter besonders verderblichen Bedingungen für die Bauern und das gesammte Dorfleben vollzogen hatte. Hier muß er durch die Zerstörung

seiner jugendlichen Träume furchtbar gelitten haben, und wie Künstler es oft zu tun pflegen, beeilte er sich zu verallgemeinern; — er hatte nicht die Schulung eines gründlichen Ethnographen, die ihn davor bewahrt haben würde, aus seinem beschränkten Material vorschnelle ethnologische Verallgemeinerungen zu machen, und er begann eine Reihe von Szenen aus dem Dorfleben zu schreiben, die von tiefem Pessimismus erfüllt sind. Erst viel später, während seines Aufenthaltes in einem Dorfe Nordrußlands, in der Provinz Nowgorod, begann er den Einfluß zu verstehen, den die Bebauung des Bodens und das Leben in einem ackerbautreibenden Dorfe auf den Landarbeiter ausüben. Dann erst gewann er einige Vorstellung davon, welche sozialen und moralischen Kräfte in der Landarbeit und dem kommunalen Leben zu erblicken seien und davon, was freie Arbeit auf freiem Boden bedeuten könnte. Diese Beobachtungen inspirierten Uspensky vielleicht zu dem Besten, was er überhaupt schrieb: „Die Macht des Bodens" (1882). In jedem Falle ist diese Arbeit sein bedeutendster Beitrag auf diesem Gebiete, da der Künstler darin in der ganzen Stärke seines Talentes, in seiner wahren Funktion, die inneren Ursachen einer bestimmten Lebensform auseinanderzusetzen, zur Geltung kommt.

Slatowratsky und andere Volksnovellisten.

Eine der großen Tagesfragen für Rußland ist, ob das Kommunal-Eigentum an Land so wie in West-Europa abzuschaffen, und statt dessen der einzelne Bauern-Grundbesitz einzuführen sei, oder ob man bestrebt sein solle, die Dorfgemeinschaft beizubehalten und sie weiter in der Richtung kooperativer landwirtschaftlicher und industrieller Gesellschaften zu entwickeln. Ein großer Streit erhebt sich unter den gebildeten Klassen Rußlands über die Frage, und in seinen ersten Samara-Skizzen, „Aus einem Dorftagebuche" betitelt, wendete auch Uspensky dieser Frage große Aufmerksamkeit zu. Er versuchte zu beweisen, daß die Dorfgemeinschaft, so



wie sie ist, eine fürchterliche Knechtung des Einzelnen, eine Hemmung persönlicher Initiative und die verschiedenfältigste Unterdrückung der ärmeren Bauern durch die reicheren bedeutet und allgemeine Armut zur Folge hat. Er hatte jedoch alle Argumente übersehen, die diese selben armen Bauern, wenn man sie selbst darüber befragte, zugunsten des Kommunal-Landbesitzes vorbringen würden, und er gab dieser Einrichtung Schuld an Dingen, die das Resultat anderer allgemeiner Ursachen sind, wie man aus der Tatsache ersehen kann, daß genau dieselbe Armut, dieselbe Interesselosigkeit und dieselbe Unterdrückung des Einzelnen in einem sogar noch größeren Maße in Kleinrußland zu finden sind, wo die Dorfgemeinschaft schon seit langem nicht mehr existiert. Uspensky gab damit — wenigstens in jenen Skizzen, die die Dörfer von Samara behandeln — die Ansichten wieder, die in den Mittelklassen Westeuropas vorherrschen und in Rußland unter der sich entwickelnden Dorf-Bourgeoisie geläufig sind.

Diese Haltung forderte eine Reihe Antworten eines anderen Volksnovellisten von gleich großem Talent heraus, — Slatowratskys (geboren 1845), der jede Skizze Uspenskys mit einer Novelle beantwortete, in der er den genau entgegengesetzten Standpunkt vertrat. Er kannte das Leben der Bauern in Mittelrußland von seiner Kindheit an, und je weniger Illusionen er darüber hatte, desto besser konnte er, als er die Bauern ernst zu studieren begann, die wirklich guten Züge ihres Lebens erkennen, desto besser konnte er jene Typen von ihnen verstehen, die sich die Interessen des Dorfes als eines Ganzen angelegen sein ließen, Typen, die auch ich in meiner Jugend in jenen Provinzen gut kannte.

Man machte Zlatowratsky natürlich den Vorwurf, daß er die Bauern idealisierte, aber in Wirklichkeit ist es so, daß Uspensky und Slatowratsky sich gegenseitig ergänzen. Ebenso wie sie sich geographisch ergänzen — letzterer spricht von dem rein landwirtschaftlichen Teil Mittelrußlands, während Uspensky von der Peri-

pherie dieses Gebietes spricht — ergänzen sie sich auch psychologisch. Uspensky hatte Recht damit, die Nachteile der Institution der Dorf=gemeinschaft zu zeigen, die durch eine allmächtige Bureaukratie ihrer Lebensfähigkeit beraubt wurde, und Slatowratsky hatte Recht, zu zeigen, was für Menschen sich trotzdem durch die dorf=gemeinschaftlichen Institutionen und durch den Zusammenhang mit dem Lande herausbildeten, und welche Dienste sie dem Bauern=stande unter anderen Freiheitsbedingungen leisten könnten.

Slatowratskys Novellen bilden daher einen wichtigen Beitrag zur ethnographischen Forschung, und sie haben gleichzeitig einen künstlerischen Wert. Sein „Alltagsleben im Dorfe" und vielleicht mehr noch seine „Bauern=Geschworenen" (seit 1864 fungierten die bäuerlichen Familienhäupter als Geschworene in den Gerichtshöfen) sind voll reizender Dorf=Szenen, während seine „Grundlagen" einen ernsten Versuch darstellen, in einem Kunstwerke die grundlegenden Begriffe des russischen Landlebens festzulegen. In diesem letzten Werke finden wir auch Typen von Bauern, die gegen die äußere Unterdrückung sowohl, wie gegen das unterwürfige Verhalten der Massen revoltieren, Männer, die unter günstigen Bedingungen die Initiative zu Bewegungen größter Art hätten geben können. Daß diese Typen nicht erfunden sind, wird jeder zugeben müssen, der das russische Landleben von innen heraus kennen gelernt hat.

Die Schriftsteller, die in den vorhergehenden Seiten genannt sind, repräsentieren noch lange nicht die ganze Schule der Volks=novellisten. Nicht nur, daß jeder russische Novellist der Vergangen=heit, von Turgenjeff an, in gewissem Sinne in seinen Arbeiten vom Volksleben inspiriert wurde, gehören auch einige der besten Arbeiten der bedeutendsten zeitgenössischen Schriftsteller, wie Koro=lenko, Tschechoff, Oertel und vieler anderer (siehe nächstes Kapitel) in dieselbe Kategorie. Außerdem gibt es eine ganze Anzahl ent=schieden in diese Klasse gehörender Novellisten, die in einem ein=

schlägigen russisch-literarischen Kursus ausführlich zu würdigen wären, derer ich aber leider hier nur in wenigen Zeilen Erwähnung tun kann.

Naumoff wurde in Tobolsk (im Jahre 1838) geboren. Er ließ sich, nachdem er in St. Petersburg eine akademische Erziehung genossen hatte, in West-Sibirien nieder und schrieb eine Reihe kurzer Novellen und Skizzen, in denen er das Leben in den westsibirischen Dörfern und Bergwerk-Städten beschrieb. Diese Geschichten wurden weit und breit gelesen, dank ihrer kräftigen, wahrhaft populären Sprache, der aus ihnen hervorleuchtenden Kraft und den darin enthaltenen, treffenden Bildern von der Ausbeutung der armen Massen durch die reichen Bauern, die in Rußland als „Dörferschlucker" (miroyéd) bekannt sind.

Sassodimsky (1843 geboren) gehört zu derselben Periode. Wie viele seiner Zeitgenossen, brachte er einige Jahre seiner Jugend im Exil zu, aber er blieb doch derselbe „Populist", der er gewesen war, von derselben Liebe zum Volke und demselben Vertrauen zu den Bauern erfüllt. Seine „Chronik des Dorfes Smurino" (1874) und „Mysterien der Steppen" (1882) sind besonders interessant, weil Sassodimsky in diesen Novellen den Versuch machte, Typen aufgeklärter und freiheitlich gesinnter Bauern darzustellen, wie man sie im Leben findet, die aber von unseren Volksnovellisten gewöhnlich vernachlässigt wurden. Einige von ihnen rebellieren gegen die Verhältnisse des Dorflebens, hauptsächlich aus eigenem, persönlichem Interesse, während Andere friedlich religiöse Propagandisten sind und noch Andere solche, die sich unter dem Einfluß gebildeter Agitatoren entwickelt haben.

Ein anderer Schriftsteller, der sich in der Darstellung des Miroyéd-Typus in den Dörfern des europäischen Rußlands auszeichnete, ist Saloff (1843 bis 1902.)

Petropawlovsky (1857 bis 1892), der unter dem Pseudonym „Karonin" schrieb, war wiederum ein echter Dichter des Dorf-

lebens und der Feldarbeit. Er wurde im südöstlichen Rußland, in der Provinz Samara geboren, wurde aber früh nach dem Gouvernement Tobolsk in Sibirien verbannt und dort viele Jahre gefangen gehalten. Er kam dort erst frei, um bald darauf an Lungenschwindsucht zu sterben. Er lieferte in seinen Novellen und Geschichten einige sehr anschauliche Typen von Dorf=Taugenichtsen, aber die Novelle „Meine Welt“ ist für sein Talent am charakteristischsten. Er schildert in ihr, wie ein „Intellektueller“ in innerlicher Zerrissenheit, nahezu daran, infolge dieses seines Dualismus den Verstand zu verlieren, inneren Frieden und Versöhnung mit dem Leben findet, indem er sich in ein Dorf begibt und dort in derselben, fast übermenschlichen Weise arbeitet wie die Bauern, wenn das Gras zu mähen und die Ernte hereinzubringen ist. So ihr Leben mit ihnen lebend, wird er auch von ihnen geliebt, und dort findet er auch ein gesundes und kluges Mädchen, die ihm ihre Zuneigung schenkt. Dieses ist natürlich bis zu einem gewissen Maße ein Dorfidyll, aber die Idealisierung ist nur leicht, da wir aus der Erfahrung anderer „Intellektueller“, die ebenfalls als Gleiche zu Gleichen nach den Dörfern gingen, wissen, daß sich das Idyll beinahe mit der Wirklichkeit deckt.

Noch einige Volksnovellisten sollten erwähnt werden, und zwar: L. Melschin (1860 geboren), das Pseudonym eines Verbannten „P. Ya.“, der auch ein Dichter ist, und der — nachdem er als politischer Verbrecher in Sibirien zwölf Jahre Zwangsarbeit geleistet hatte — unter dem Titel „In der Welt der Ausgestoßenen“ (ein Werk, das Dostojewskys „Totem Hause“ verglichen werden kann) zwei Bände Zwangsarbeits=Skizzen veröffentlicht hat.

S. Elpatieffsky (1854 geboren), auch ein Verbannter, der gute Skizzen der sibirischen Tramps lieferte; Nefedoff (1847 bis 1902), ein Ethnograph, der wertvolle wissenschaftliche Untersuchungen gemacht und gleichzeitig ausgezeichnete Skizzen des Fabrik= und Dorflebens veröffentlicht hat, und dessen Schriften durch=



drungen sind von tiefem Glauben an die unverbrauchte Energie und die schöpferische Kraft der Landbevölkerungsmassen. Und noch einige andere. Jeder dieser Schriftsteller verdient indes mehr als eine kurze Erwähnung, weil jeder etwas beigetragen hat, entweder zum Verständnis dieser oder jener Bevölkerungsklasse, oder zu der Herausarbeitung jener Formen, des „idealistischen Realismus", die für die Behandlung der Typen aus den arbeitenden Massen am besten geeignet sind, und die neuerdings den literarischen Erfolg Maxim Gorkys ausmachten.

Maxim Gorky.

Wenige Schriftsteller haben ihren Ruf so schnell begründet wie Maxim Gorky. Seine ersten Skizzen (1892 bis 1895) wurden in einem obskuren Provinzblatte des Kaukasus veröffentlicht und waren der literarischen Welt gänzlich unbekannt. Als aber eine kurze Erzählung von ihm in einer weitverbreiteten, von Korolenko herausgegebenen Revue erschien, zog sie mit einem Schlage die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich. Ihre Schönheit der Form, ihre künstlerische Vollendung, der neue Ton von Kraft und Mut, der durchklang, stellten den jungen Künstler sofort in den Vordergrund. Man erfuhr, daß „Maxim Gorky" das Pseudonym eines ganz jungen Mannes, A. Pjeschkoff, war, der im Jahre 1868 in Nischni Nowgorod, einer großen Stadt an der Wolga, geboren, daß sein Vater ein Kaufmann oder Handwerker war, seine Mutter eine merkwürdige Bauernfrau, die bald nach der Geburt ihres Sohnes starb, und daß der im Alter von neun Jahren schon verwaiste Knabe in einer Familie seiner väterlichen Verwandtschaft aufgewachsen war. Die Kindheit „Gorkys" muß nichts weniger als glücklich gewesen sein, denn eines Tages lief er davon, und nahm auf einem Flußdampfer auf der Wolga Dienst. Dies geschah, als er erst zwölf Jahre alt war. Später arbeitete er als Bäcker, wurde Lastträger, verkaufte Äpfel auf der Straße, bis er dann zuletzt eine



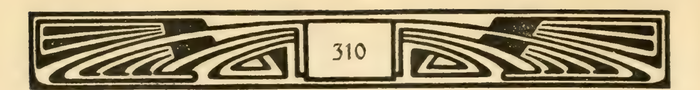
Schreiberstelle bei einem Advokaten fand. Im Jahre 1891 lebte er unter Landstreichern und wanderte mit ihnen zu Fuß in Südrußland umher, und während dieser Wanderungen schrieb er eine Anzahl kurzer Geschichten, von denen die erste im Jahre 1892 in einer Zeitung Nordkaukasiens erschien. Die Geschichten erwiesen sich als außerordentlich schön, und als im Jahre 1900 eine Sammlung aller, die er bis dahin geschrieben hatte, in vier kleinen Bänden herausgegeben wurde, war die ganze, große Auflage in sehr kurzer Zeit vergriffen, und der Name Gorky fand seinen Platz – um nur von lebenden Novellisten zu sprechen – neben Korolenko und Tschechoff und gleich hinter Tolstoi. In Westeuropa und Amerika verbreitete sich sein Ruf mit derselben Schnelligkeit, sobald nur ein paar seiner Geschichten ins Französische und Deutsche und aus diesen Sprachen ins Englische übersetzt waren.

Man braucht nur einige seiner kurzen Geschichten, zum Beispiel „Malwa" oder „Tschelkasch" oder „Gewesene Menschen" oder „Sechsundzwanzig Männer und ein Mädchen" zu lesen, um sogleich die Ursachen seiner so schnell erlangten Popularität zu erkennen. Seine Männer und Frauen sind keine Helden, sie sind die gewöhnlichsten Landstreicher oder Bewohner der ärmsten Viertel der Städte, und was er schreibt, sind nicht Novellen im eigentlichen Sinne des Wortes, sondern bloße Skizzen aus dem Leben. Und doch gibt es in der Literatur aller Nationen, einschließlich der kurzen Geschichten Guy de Maupassants und Bret Hartes, nur wenige, in denen eine so feine Analyse komplizierter und widerstreitender Gefühle gegeben ist, so interessante, originelle und neue Charaktere gezeichnet sind, und menschliche Psychologie so wundervoll verwebt ist mit einem Natur-Hintergrund: einer ruhigen See, drohenden Wolken oder endlosen, sonnverbrannten Steppen. In der erstgenannten Geschichte sieht man tatsächlich die flache Landzunge, die hinausragt in die lachenden Fluten, und auf welcher der Fischer seine Hütte aufgebaut hat; und man versteht, warum



Malwa, das Mädchen, das ihn liebt und ihn jeden Sonntag besucht, jenes Plätzchen ebenso liebt wie ihn selbst. Und dann, wie betroffen ist man auf jeder Seite von der ganz unerwarteten Fülle feiner Striche, mit denen die Liebe jener eigenartigen und komplizierten Natur Malwas geschildert ist, oder von den überraschenden Streiflichtern, die uns in dem kurzen Zeitraum weniger Tage mit dem ex=bäuerlichen Fischersmann und seinem bäuerlichen Sohne bekannt machen. Die Mannigfaltigkeit der Striche, fein und brutal, zart und grob, mit denen Gorky menschliches Fühlen zeichnet, ist derart, daß die Helden und Heldinnen unserer besten Novellisten im Vergleich zu seinen Helden so einfach, so künstlich vereinfacht erscheinen – etwa wie eine Blume in der europäischen dekorativen Kunst im Vergleich zu einer wirklichen Blume.

Gorky ist ein großer Künstler, er ist ein Dichter, aber er ist auch ein Produkt der ganzen langen Reihe von Volksnovellisten, die Rußland im letzten halben Jahrhundert gehabt hat. Er hat sich ihre Erfahrungen zunutze gemacht, er hat im letzten Grunde die glückliche Kombination von Idealismus und Realismus gefunden, um die sich die russischen Volksnovellisten lange Jahre gemüht hatten. Rjetschetnikoff und seine Schule hatten versucht, Novellen von ultra=realistischem Charakter, ohne irgend eine Spur von Idealisierung, zu schreiben. Sie hielten sich jedesmal zurück, wenn sie geneigt waren, zu verallgemeinern, zu schaffen und zu idealisieren. Sie versuchten bloße Tagebücher zu schreiben, in denen sie Ereignisse, große und kleine, wichtige und unbedeutende mit gleicher Genauigkeit erzählten, ohne auch nur den Ton der Erzählung zu ändern. Wir haben gesehen, daß sie auf diese Weise durch ihr Talent befähigt waren, die stärksten Wirkungen zu erzielen. Aber, wie der Historiker, der vergeblich versucht, unparteiisch zu sein und doch immer Partei nimmt, so haben auch sie nicht die Idealisierung vermieden, die sie so sehr fürchteten: sie konnten sie nicht vermeiden. Ein Kunstwerk ist immer persönlich;



der Autor mag tun, was er will; seine Sympathien werden unbedingt aus seinen Schöpfungen hervorgehen, und er wird stets diejenigen idealisieren, die seinen Sympathien entsprechen. Grigorowitsch, Marko Wowtschok haben die all verzeihende Geduld und die alles ertragende Unterwürfigkeit des russischen Bauern idealisiert, und Rjetschetnikoff hat ganz unbewußt und vielleicht gegen seinen eigenen Willen die fast übernatürliche passive Kraft idealisiert, die er im Ural und in den ärmsten Vierteln von St. Petersburg gesehen hatte. Beide idealisierten etwas: der Ultra-Realist ebenso wie der Romantiker. Gorky muß das wohl in seiner Bedeutung verstanden haben; auf alle Fälle hat er nicht das geringste gegen eine gewisse Idealisierung zu sagen. In seiner Wahrheitstreue ist er ein eben so guter Realist wie Rjetschetnikoff; aber er idealisiert im selben Sinne, in dem Turgenjeff Rudin, Helene oder Basaroff zeichnete. Er sagt sogar; wir müssen idealisieren, und wählt für seine Idealisierung den Typus, den er unter den Landstreichern, die er kannte, am meisten bewunderte — den Rebellen. Das war die Ursache seines Erfolges; es schien gerade das zu sein, was die Leser aller Nationen unbewußt herbeigewünscht hatten als eine Erlösung von der stumpfen Mittelmäßigkeit und dem Mangel starker Individualitäten, worunter sie zu leiden hatten.

Die Gesellschaftsschicht, der Gorky in seinen ersten kurzen Erzählungen seine Helden entnahm (in seinen kurzen Geschichten zeigt sich sein Talent am besten), ist die der Landstreicher Südrußlands: Männer, die mit der regulären Gesellschaft gebrochen haben, die niemals das Joch dauernder Arbeit auf sich nehmen, die nur solange arbeiten als sie wollen, als „Gelegenheits"-Arbeiter in den Seehäfen des Schwarzen Meeres, die in Spelunken oder in Schluchten an der Peripherie der Städte übernachten und im Sommer von Odessa nach der Krim und von der Krim nach den

Städten Nordkaukasiens ziehen, wo sie zur Erntezeit stets willkommen sind.

Die ewige Klage über Armut und Unglück, jene Hilfs- und Hoffnungslosigkeit, die bei den früheren Volksnovellisten das vorherrschende Thema war, fehlen in Gorkys Geschichten gänzlich. Seine Tramps beklagen sich nicht. „Schon gut", sagt einer von ihnen, „es hat keinen Zweck, zu jammern und zu klagen — das würde garnichts helfen. Man muß leben und ausharren, bis man zusammenbricht, und wenn man schon zusammengebrochen ist, dann muß man eben den Tod erwarten. Das ist die ganze Weltweisheit. — Versteht Ihr?"

Weit entfernt von dem Jammern und Klagen über das harte Los seiner Landstreicher, klingt durch Gorkys Geschichten eine erfrischende Note von Energie und Mut, die in der russischen Literatur ganz einzigartig ist. Seine Landstreicher sind furchtbar arm, aber „sie machen sich nichts daraus". Sie trinken wohl; aber nichts erinnert bei ihnen an die stumpfe Trunkenheit der Verzweiflung, die wir bei Lewitoff sehen. Selbst der Geknechtetste von ihnen ist weit davon entfernt, aus seiner Hilfslosigkeit eine Tugend zu machen, wie es Dostojewskys Helden immer taten, sondern er träumt davon, die Welt zu verbessern und sie reich zu machen. Er träumt von dem Augenblick, in dem „wir, einst die Armen, verschwinden werden, nachdem wir die Reichsten mit dem Reichtum des Geistes und der Lebenskraft bereichert haben werden" („Ein Irrtum").

Gorky kann die weinerliche Art nicht vertragen; er kann die Selbstanklage nicht leiden, in der andere russische Schriftsteller so übermäßig geschwelgt haben, in der Turgenjeffs „kleine Hamlets" sich so poetisch auszudrücken pflegten, aus denen Dostojewsky eine Tugend gemacht hat, und für die Rußland eine so unendliche Menge von Beispielen bietet. Gorky kennt den Typus, aber er hat kein Mitleid mit solchen Leuten. Besser irgend etwas als



solche egoistischen Schwächlinge, die ihr Lebelang am eigenen Herzen nagen, die andere Leute verleiten mit ihnen zu trinken, damit sie ihnen von ihren „brennenden Seelen“ vorerzählen können; jene Menschen „voller Mitleid“, das jedoch niemals über die Selbstbejammerung hinausgeht, und „voller Liebe“, die niemals etwas anderes ist als Eigenliebe. Gorky kennt sie nur zu gut, diese Leute, die aus reinem Mutwillen das Leben der ihnen vertrauenden Frauen vernichten, die nicht einmal vor dem Mord zurückschrecken, wie Raskolnikoff oder die Brüder Karamasoff, und die doch über die Umstände jammern, die sie dazu gebracht haben. „Was soll all dieses Geschwätz von den Umständen!“ läßt er die alte Izerghil sagen, „Jeder schafft sich seine eigenen Umstände! Ich sehe alle möglichen Arten von Menschen — aber wo sind die Starken? sie schwinden immer mehr und mehr.“

Weil Gorky weiß, wie sehr die russischen „Intellektuellen“ an diesem „Jammer“ kranken, weil er weiß, wie selten unter ihnen die agressiven Idealisten, die wirklichen Rebellen, sind, und wie zahlreich andererseits die Neschdanoffs (Turgenjeffs „Jungfräulicher Boden“) selbst unter den „Politischen“ sich finden, die resigniert nach Sibirien wandern, nimmt er seine Typen nicht aus den Kreisen der „Intellektuellen“. Er findet, daß sie nur zu leicht „Gefangene des Lebens“ werden.

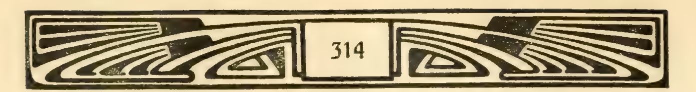
In „Warenka Olessowa“ äußerte Gorky seine ganze Verachtung für den Durchschnitts-„Intellektuellen“ unserer Zeit. Er führt uns den interessanten Typus eines Mädchens voller Lebenskraft vor, eines höchst primitiven Wesens, das absolut von irgendwelchen Freiheits- und Gleichheits-Idealen unberührt geblieben, aber so voll intensiven Lebens, so unabhängig, so sehr sie selbst ist, daß man nicht umhin kann, das größte Interesse an ihr zu nehmen. Sie kommt mit einem jener „Intellektuellen“ zusammen, die höhere Ideale kennen und bewundern, aber Schwächlinge ohne jeden Lebensnerv sind. Natürlich lacht Warenka schon bei dem bloßen

Gedanken, daß ein solcher Mann sich in sie verlieben könnte, und Gorky läßt sie den konventionellen Helden der russischen Novelle folgendermaßen charakterisieren:

»Der russische Held ist immer einfältig und dumm«, sagt sie. »Er ist immer irgend einer Sache überdrüssig, denkt immer an unverständliches Zeug und ist selbst so unglücklich, so unglücklich! Er denkt und denkt, und dann redet er, und dann geht er und macht eine Liebes=Erklärung, und dann denkt und denkt er wieder, bis er heiratet. Und wenn er verheiratet ist, erzählt er seiner Frau allen möglichen Unsinn und verläßt sie dann.«

Gorkys Lieblingstypus ist der „Rebell", der Mann, der sich in voller Auflehnung gegen die Gesellschaft befindet und gleichzeitig ein starker Mann, eine Macht ist; und da er unter den Land=streichern, mit denen er zusammengelebt hat, wenigstens den An=satz zu diesem Typus fand, so hat er sich aus dieser Gesellschafts=schicht seine interessantesten Helden geholt.

In „Konowaloff" gibt Gorky die Psychologie oder besser eine teilweise Psychologie seines Landstreicher=Helden, eines „Intellek=tuellen" unter denen, die das Schicksal mißhandelt hat, unter den abgerissenen, hungrigen und verbitterten Halb=Menschen und Halb=Tieren, von denen die ärmsten Viertel der Städte wimmeln." „Er ist gewöhnlich ein Mensch, der sich in keine Ordnung einfügen läßt", „der von jedem Heim losgelöst, allem feindlich, und jeden Augenblick bereit ist, seinen verbitterten Skeptizismus an irgend etwas auszulassen." Er fühlt, daß er im Leben eine Niederlage erlitten hat, aber er sucht keine Erklärung in irgendwelchen Um=ständen. Konowaloff z. B. wird die Theorie nicht zugeben, die unter den wohlerzogenen „Erfolglosen" so beliebt ist, daß er das traurige Produkt ungünstiger Verhältnisse sei. „Man muß ein schwachherziger Geselle sein, um so ein Mensch zu werden", sagt er. „Ich lebe, und irgend etwas starrt mich an"...... Aber „ich habe keine innere Richtung, der ich folgen müßte.... Verstehst Du mich? Ich weiß nicht, wie ich es sagen soll. Ich habe nicht den Funken in meiner Seele, ... Die Kraft vielleicht? Irgend

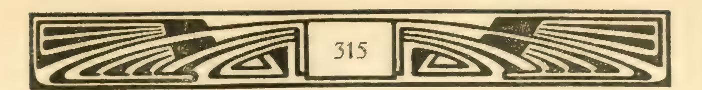


etwas fehlt, das ist alles!" Und als sein junger Freund, der in den Büchern alle möglichen Arten von Entschuldigungen für Charakterschwäche gelesen hat, von den „dunklen feindlichen Mächten" spricht, „die die Menschen umgeben", erwidert Konowaloff: „Dann halte ihnen Stand! Fasse besser Fuß! Finde Grund und Boden für Deine Füße und halte Stand!"

Einige von Gorkys Landstreichern sind natürlich Philosophen. Sie denken über das menschliche Leben nach, und sie hatten Gelegenheit, es kennen zu lernen. „Jeder", bemerkt er auch einmal, „der in seinem Leben einen Kampf durchzumachen hatte und unterlegen ist, und der sich jetzt im Schmutz des Lebens gefangen vorkommt, ist ein größerer Philosoph als Schopenhauer selbst, denn der abstrakte Gedanke kann niemals in eine so richtige und lebendige, plastische Form gegossen werden, wie die, in der sich der Gedanke ausdrückt, der unvermittelt aus eigenem Leid geboren wurde." „Die Lebenskenntnis unter solchen Leuten ist frappant", sagt er an einer anderen Stelle.

Die Liebe zur Natur ist ein weiterer, charakteristischer Zug des Landstreichers. „Konowaloff liebte die Natur mit einer tiefen Liebe, die sich nur durch einen Schimmer in seinen Augen verriet. Jedesmal, wenn er über die Felder ging, oder an einem Flußufer stand, überkam ihn ein Gefühl des Friedens und der Liebe, das ihn fast zum Kinde werden ließ. Manchmal pflegte er beim Anblick des Himmels auszurufen: „Gut", – und in diesem Ausruf war mehr Sinn und Gefühl als in der Rhetorik manches Poeten. . . . . Wie alles andere, verliert die Poesie ihre heilige Einfachheit und Natürlichkeit, wenn sie zum Berufe wird."

Jedoch Gorkys Landstreicher-Rebell ist kein Nietzscheaner, der alles, was jenseits seines engen Egoismus liegt, ignoriert, oder sich für einen „Übermenschen" hält; der „kranke Ehrgeiz" eines „Intellektuellen" würde notwendig zu dem wahren Nietzscheaner-Typus gehören. In Gorkys Tramps, wie in seinen Frauen der



untersten Klassen, finden sich Züge einer Charaktergröße und einer Einfachheit, die mit der Selbstüberschätzung des Übermenschen nicht vereinbar sind. Er idealisiert sie nicht, um wirkliche Helden aus ihnen zu machen; das wäre nicht lebenswahr genug: der Tramp bleibt ein gesunkener Mensch. Aber er zeigt, wie diese Leute, dank einem inneren Kraftbewußtsein, Augenblicke einer gewissen Größe haben, selbst wenn jene innere Kraft nicht stark genug ist, um aus Orloff (in „Die Orloffs") oder aus Iliya (in „Die Drei") einen wirklichen Helden zu machen, d. h. den Mann, der gegen jene kämpft, die stärker sind als er. Er scheint zu sagen: Warum seid ihr „Intellektuellen", ihr Idealisten, nicht ebenso stark wie diese verkommenen Leute, nicht ebenso rebellisch gegen die Gesellschaft, die ihr kritisiert?

In seinen kurzen Erzählungen ist Gorky groß, aber wenn er versuchte, eine längere Novelle mit eingehender Schilderung der Charaktere zu schreiben, mißglückte es ihm ebenso wie seinen beiden Zeitgenossen Korolenko und Tschechoff. Als Ganzes genommen ist „Toma Gordejeff" trotz einiger schöner und tief eindrucksvoller Szenen schwächer als die meisten von Gorkys kurzen Erzählungen; und während der erste Teil von „Die Drei", der das idyllische Leben der drei jungen Leute schildert und den tragischen Ausgang schon andeutet, so vielversprechend ist, daß man in dieser Novelle eines der schönsten Werke der russischen Literatur zu finden hofft, ist man doch durch das Ende sehr enttäuscht. Der französische Übersetzer von „Die Drei" hat es sogar vorgezogen, die Novelle dort abzubrechen, wo Iliya am Grabe des Mannes steht, den er getötet hat, um Gorkys Ende der Novelle zu vermeiden.

Warum Gorky in dieser Richtung versagte, ist natürlich eine zu delikate und zu schwierige Frage, als daß man sie beantworten könnte. Eine Ursache sei jedoch angedeutet. Gorky ist wie Tolstoi ein zu ehrlicher Künstler, um ein Ende zu „erfinden", das das tatsächliche Leben seiner Helden ihm nicht nahe legt, wenn auch



ein solches Ende sehr malerisch hätte sein können; und die Klasse von Menschen, die er so wundervoll schildert, hat nicht die Konsequenz und die Einheitlichkeit, die notwendig sind, um ein Kunstwerk vollkommen zu machen und ihm den Schlußakkord zu geben, ohne den es nicht vollständig sein kann.

Man nehme z. B. Orloff in „Die Orloffs“: „Meine Seele brennt in mir“, sagt er, „ich brauche Raum, um meine Kraft auszutoben. Ich fühle in mir eine unbändige Stärke! Wenn die Cholera meinetwegen ein Mensch, ein Riese werden könnte — und wäre es Iliya Muromets selbst — ich würde es mit ihm aufnehmen! Soll es ein Todeskampf sein, würde ich sagen; Du bist stark, ich, Grischka Orloff, bin es auch; wir wollen sehen, wer der Stärkere ist.“

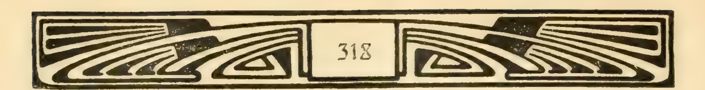
Aber jene Stärke und jene Kraft dauern nicht an. Orloff sagt irgendwo, daß er „nach allen Richtungen gleichzeitig auseinander gerissen“ ist, und daß sein Schicksal ist — nicht ein Riesentöter, sondern ein bloßer Landstreicher zu sein. Und so endet er auch. Gorky ist ein zu großer Künstler, um aus ihm einen Riesentöter zu machen. Dasselbe ist mit Iliya in „Die Drei“ der Fall. Er ist ein kraftvoller Typus, und man ist versucht, zu fragen, warum läßt Gorky ihn nicht unter dem Einfluß der jungen Sozialisten, mit denen er zusammenkommt, ein neues Leben beginnen? Warum stirbt er nicht beispielsweise in einem jener blutigen Zusammentreffen zwischen streikenden Arbeitern und Soldaten, die gerade, als Gorky diese Novelle schrieb, in Rußland vorkamen. Aber hier ebenfalls würde Gorkys Antwort wahrscheinlich sein, daß solche Dinge im wirklichen Leben nicht vorkommen. Männer wie Iliya, die nur von dem „reinlichen Leben des Kaufmanns“ träumen, nehmen nicht Teil an Arbeiterbewegungen. Und statt Iliya zu einer markanten Figur in einem Streikkonflikt zu machen, zog er es vor, seinem Helden ein höchst unbefriedigendes Ende zu geben — und ihn in seinem Angriff auf die Frau des Polizei-Offiziers jämmerlich und klein erscheinen zu lassen, so daß die



Sympathien des Lesers sich sogar von ihm ab= und dieser Frau zuwenden. – Wenn es möglich gewesen wäre, Iliya so zu ideali=sieren, ohne die erlaubten Grenzen der Idealisierung zu über=schreiten, so würde Gorky es wohl getan haben, denn er ist durchaus für eine Idealisierung in der realistischen Kunst; – aber das wäre reiner Romantizismus gewesen.

Immer und immer wieder kehrt er zu dem Gedanken der Notwendigkeit eines Ideals in der schönen Literatur zurück. Die Ursache der jetzigen Ansichten (in der russischen Gesellschaft) ist – sagt er – „die Hintansetzung des Idealismus; diejenigen, die das Leben aller Romantik entkleidet haben, haben uns ganz nackt gelassen: .... Das ist der Grund, weshalb wir Einer dem Andern so uninteressant sind, und warum wir einen solchen Widerwillen gegeneinander haben." („Ein Irrtum", I., 151). Und in „Der Leser" (1898) entwickelt er seine ästhetischen Leitsätze ausführ=licher. Er erzählt, wie eine seiner ersten Arbeiten, sobald sie im Druck erschien, eines Abends einem Kreise seiner Freunde vor=gelesen wurde. Man machte ihm viele Komplimente darüber, und nachdem er das Haus verlassen hat, die einsame Straße entlang wandert, und zum erstenmal in seinem Leben sich glücklich fühlt, wird er von jemand eingeholt, den er nicht kennt, und den er unter den bei der Vorlesung Anwesenden nicht bemerkt hat, und dieser beginnt mit ihm über die Pflichten eines Autors zu sprechen.

»Sie werden mir zugeben«, sagte der Fremde, »daß es die Pflicht der Literatur ist, dem Menschen zu helfen, sich selbst zu verstehen, seinen Glauben an sich selbst zu fördern, sein Verlangen nach Wahrheit zu entwickeln, das Schlechte in den Menschen zu bekämpfen, das Gute an ihnen herauszufinden, in ihren Seelen Scham, Zorn und Mut zu erwecken, kurz alles zu tun, um die Menschen in einem idealen Sinne des Wortes stark und fähig zu machen, ihr Leben mit dem Geiste der Schönheit zu erfüllen. Es scheint mir, wir brauchen wieder Träume und schöne Phantasiebilder, weil das Leben, das wir ausgebaut haben, arm an Farbe und undeutlich und langweilig ist ... Vielleicht ist es die Phantasie, die dem Menschen helfen soll, sich für einen Augenblick über die Erde zu erheben, und auf ihr seinen wahren Platz wiederzufinden, den er verloren hat.«



Aber weiterhin macht Gorky ein Bekenntnis, das vielleicht erklärt, warum er mit längeren Charakter-Novellen nicht erfolgreich gewesen ist: „Ich entdeckte in mir selber“, – sagte er – „viele gute Gefühle und Wünsche – ein ziemliches Maß dessen, was gewöhnlich gut genannt wird: aber ein Gefühl, das all das vereinigen würde, ein wohlbegründeter, klarer Gedanke, der alle Lebenserscheinungen umfaßte – den finde ich nicht in mir.“ Und wenn man dies liest, denkt man sofort an Turgenjeff, der in solch einer „Freiheit“, in solch einem einheitlichen Erfassen des Weltalls und seines Lebens die ersten Vorbedingungen für einen großen Künstler sah.

»Könnt Ihr«, fragt »Der Leser« weiter, »in den Menschen auch nur die kleinste Illusion hervorrufen, die die Macht hätte, sie zu erheben? Nein!« »All Ihr Lehrer des Tages nehmt mehr als Ihr gebt, weil Ihr nur von den Fehlern sprecht und nur diese sehet. Aber es muß doch auch gute Eigenschaften in den Menschen geben: Ihr selbst habt welche, nicht wahr? ... Bemerkt Ihr nicht, daß durch Eure fortwährenden Anstrengungen, sie zu definieren und klassifizieren, die Tugenden und Laster wie zwei Knäuel schwarzer und weißer Fäden durcheinander geraten sind, die schließlich durch gegenseitiges Abfärben grau wurden? ... Ich zweifle, daß Gott Euch auf die Erde gesandt hat. Wenn er Verkünder hätte entsenden wollen, so hätte er stärkere Männer gewählt als Ihr seid. Er würde in ihnen eine leidenschaftliche Liebe zum Leben, zur Wahrheit, zu den Menschen entzündet haben.«

»Nichts als Alltagsleben mit Alltagsmenschen und Alltagsgedanken und Alltagsereignissen!« fährt »Der Leser« mitleidslos fort. »Wann wollt Ihr denn von dem ‚rebellischen Geist‘, von der Notwendigkeit einer Wiedergeburt des Geistes sprechen? Wo ist der Ruf zum neuen Leben? Wo ist Euer Mut? Wo sind die Worte, die der Seele Schwingen geben würden?«

»Gebt doch zu, daß Ihr nicht versteht, das Leben zu schildern, derart daß Eure Bilder in den Menschen ein erlösendes Schamgefühl und das brennende Verlangen hervorrufen, neue Lebensformen zu schaffen ... Könnt Ihr den Pulsschlag des Lebens beschleunigen? Könnt Ihr ihm Kraft geben, wie andere es getan?«

»Ich sehe viele intelligente Menschen rings umher, aber wenig edle Naturen unter ihnen, und diese Wenigen sind gebrochene und leidende Seelen. Ich weiß nicht, warum es so sein muß, aber es ist so: Je besser der Mensch, je reiner und wahrhafter seine Seele, um so weniger Energie hat er, um so mehr leidet er, und um so härter ist sein Leben ... Aber obwohl sie unter dem Gefühl leiden, daß etwas Besseres kommen sollte, so haben sie doch nicht die Kraft, es zu schaffen.«



»Noch eins« — sagte nach einer Weile mein merkwürdiger Begleiter — »könnt Ihr in einem Menschen ein Lachen voller Lebensfreude hervorrufen, das gleichzeitig die Seele erhebt? Seht, die Menschen haben das gute und gesunde Lachen ganz verlernt!«

»Der Sinn des Lebens ist nicht die Selbstzufriedenheit; der Mensch ist zu Besserem da; der Sinn des Lebens liegt in der Schönheit und in der Kraft des Strebens nach einem Ziele; jeder Augenblick des Daseins sollte seinen höheren Zweck haben. Zorn, Haß, Scham, Widerwille und Verzweiflung, das sind die Hebel, mittels deren man alles auf Erden zerstören kann.« »Was könnt Ihr tun, um einen Durst nach Leben hervorzurufen, wenn Ihr nur weint, seufzt und stöhnt, oder einem Menschen kalt zeigt, daß er nichts ist als Staub?«

»O, wenn ein Mann käme, fest und liebevoll, mit einem brennenden Herzen und einem machtvollen, allumfassenden Geist! In der dumpfen Atmosphäre schmachvollen Schweigens würden seine prophetischen Worte wiederklingen wie eine Sturmglocke, und sogar die ärmlichen Seelen der lebendigen Toten würden erzittern!«

Diese Gedanken Gorkys über die Notwendigkeit von etwas das über dem Alltagsleben steht — das die Seele erheben soll — erklären auch sein letztes Drama, „Das Nachtasyl“, das einen solchen Erfolg in Moskau hatte, aber in Petersburg so wenig Anklang fand, trotzdem es von denselben Schauspielern aufgeführt wurde. Der Grundgedanke ist derselbe wie der von Ibsens „Wildente“. Die Bewohner einer Spelunke bewahren sich ihre Lebenskraft nur so lange, als sie irgend eine Illusion hegen: der trunksüchtige Schauspieler träumt von Heilung in einer bestimmten Heilstätte; ein gefallenes Mädchen nimmt Zuflucht zu einer Illusion von wahrer Liebe u. s. w. Und die dramatische Situation dieser Menschen, die so wenig am Leben festhält, tritt nur um so frappanter hervor, sobald die Illusionen zerstört werden. Das Drama ist kraftvoll. Es muß jedoch auf der Bühne wegen seiner technischen Mängel (ein überflüssiger vierter Akt, die unnötige Einführung einer Frau in der ersten Szene, die dann verschwindet) verlieren. Aber abgesehen von diesen Mängeln ist es hervorragend dramatisch. Die Situationen sind tief tragisch, die Handlung entwickelt sich rasch, und die Gespräche der Bewohner der Spelunke und ihre Lebens=



philosophie sind über alles Lob erhaben. Alles in allem fühlt man, daß Gorky noch lange nicht sein letztes Wort gesagt hat. Die Frage ist nur, ob er in den Gesellschaftsklassen, in denen er jetzt lebt, fähig sein wird, die weitere, zweifellos mögliche Entwicklung der Typen zu entdecken, die er am besten versteht. Wird er unter ihnen weiteres Material finden, das den ästhetischen Regeln entspricht, in deren Befolgung bisher die Quelle seiner Kraft gelegen hat?



VIII. Teil.

Politische Literatur. — Satire. — Kunstkritik. — Zeitgenössische Novellisten. — Bibliographie.





Kapitel VIII.

Die politische Literatur; Satire; Kunstkritik; Zeitgenössische Novellisten.

Politische Literatur. — Zensur-Schwierigkeiten. — Die Literatur. — Kreise der Westler und Slavophilen. — Die politische Literatur des Auslandes: Herzen. — Ogarjoff. — Bakunin. — Lawroff. — Stepniak. — Der »Sowremennik« und Tschernischewsky. — Satire: Stschedrin (Saltikoff). — Kunstkritik: Ihre Bedeutung in Rußland. — Bjelinsky. — Dobroluboff. — Pissareff. — Michailowsky. — Tolstois »Was ist Kunst?«

Zeitgenössische Novellisten: Oertel. — Korolenko. — Die gegenwärtige Literaturströmung. — Mereschkowsky. — Boborykin. — Potapenko. — Tschechoff.

Politische Literatur.



Von politischer Literatur in einem Lande zu sprechen, das keine politische Freiheit hat, und in dem nichts gedruckt werden kann, ohne daß es von einer strengen Zensur genehmigt wäre, klingt beinahe wie Ironie. Und doch, trotz aller Anstrengungen seitens der Regierung, die Diskussion politischer Angelegenheiten in der Presse oder selbst in Privatkreisen zu hindern, geht eine solche Diskussion doch in allen möglichen Formen und unter allen denkbaren Umschreibungen vor sich. Und die Folge davon ist, daß man ohne Übertreibung sagen kann, daß in dem notwendig engen Kreise der gebildeten russischen „Intellektuellen" ebensoviel Verständnis für politische Fragen vorhanden ist, wie in den gebildeten Kreisen irgend eines anderen europäischen Landes, und daß eine gewisse Kenntnis des politischen Lebens anderer Nationen unter dem lesenden russischen Publikum weit verbreitet ist.

Es ist wohl bekannt, daß alles, was in Rußland gedruckt wird, sogar bis in die gegenwärtige Zeit, entweder vor oder nach

dem Druck, der Prüfung der Zensur unterliegt. Um eine Revue oder Zeitung zu begründen, muß der Herausgeber befriedigende Garantien in bezug auf nicht „zu moderne" politische Ansichten geben können, im anderen Falle wird er von dem Minister des Innern die Genehmigung weder zur Begründung einer Zeitung oder Revue, noch auch zur Übernahme der Redaktion erhalten. In gewissen Fällen ist es manchmal erlaubt, daß eine Zeitung oder Revue, welche in einer der beiden Hauptstädte — niemals aber in der Provinz — herausgegeben wird, erscheinen darf, ohne vor dem Druck durch des Zensors Hand gegangen zu sein; doch muß in solchen Fällen ein Abzug dem Zensor eingesandt werden, sobald mit dem Druck begonnen wird, und jede Nummer kann aufgehalten und ihre Verbreitung verhindert werden, noch bevor sie die Druckerei verläßt, von späterer Strafverfolgung ganz zu schweigen. Dieselben Bedingungen gelten für das Erscheinen von Büchern. Und selbst nachdem eine Zeitung oder ein Buch vom Zensor freigegeben ist, kann es doch noch Gegenstand einer Verfolgung werden. Das Gesetz von 1864 war sehr bestimmt in Festlegung der Bedingungen, unter welchen eine solche Anklage erhoben werden konnte. Nämlich sie mußte vor einem regulären Gerichtshof erhoben werden, innerhalb eines Monats nach dem Erscheinen; aber dieses Gesetz wurde niemals von der Regierung respektiert. Bücher wurden konfisziert und zerstört (eingestampft), ohne daß die Angelegenheit jemals vor ein Gericht gebracht worden wäre, und ich kenne Herausgeber, denen einfach mitgeteilt wurde, wenn sie auf eine gerichtliche Entscheidung beständen, würden sie ohne weiteres auf administrativem Wege nach einer entlegenen Provinz verschickt werden. Dies ist jedoch noch nicht alles. Was eine Zeitung oder eine Revue betrifft, so erhält dieselbe eine erste, zweite und dritte Warnung, und nach der dritten Warnung wird sie auf Grund derselben suspendiert. Außerdem kann der Minister des Innern zu irgend einer Zeit den



Verkauf der Zeitung in den Straßen und Läden verbieten, oder ihr das Recht entziehen, Inserate aufzunehmen.

Das Arsenal von Strafen ist also ziemlich groß, aber es gibt noch etwas anderes, und zwar das System der ministeriellen Zirkulare. Angenommen, es bricht ein Streik aus, oder es ist eine skandalöse Bestechung in irgend einem Ressort der Administration entdeckt worden, so wird unmittelbar danach allen Zeitungen und Zeitschriften ein Zirkular aus dem Ministerium des Innern zugestellt, das ihnen verbietet, über jenen Streik oder jenen Skandal zu sprechen. Selbst weniger wichtige Vorgänge werden in dieser Weise unterdrückt. So wurde vor einigen Jahren an einer Petersburger Bühne ein antisemitisches Stück probiert, das vom schlimmsten Nationalhaß gegen die Juden erfüllt war. Die Schauspielerin, welche die Hauptrolle darzustellen hatte, weigerte sich sie zu spielen. Sie zog es vor, lieber ihren Vertrag mit dem Direktor zu brechen, als in dieser Komödie aufzutreten. Eine andere Schauspielerin wurde engagiert. Dies wurde unter dem Publikum bekannt, und bei der ersten Aufführung fand eine großartige Demonstration statt, sowohl gegen die Schauspieler, welche Rollen in dem Stück übernommen hatten, wie auch gegen den Autor. Einige achtzig Personen – hauptsächlich Studenten und andere junge Leute und Literaten – wurden aus der Zuschauermenge verhaftet, und zwei Tage lang waren die Petersburger Zeitungen voll von Besprechungen über das Ereignis; aber dann kam ein ministerielles Zirkular, welches jede weitere Bezugnahme auf diese Angelegenheit verbot, und am dritten Tage war nicht ein Wort mehr darüber in der ganzen russischen Presse zu finden.

Besprechungen über Sozialismus, die soziale Frage überhaupt und die Arbeiterbewegung werden andauernd durch ministerielle Zirkulare ausgeschaltet, ganz zu schweigen von Gesellschafts- und Hof-Skandal-Affären, oder von Diebstählen, welche von Zeit zu Zeit in den höheren Kreisen der Verwaltung entdeckt werden. Am



Ende der Regierung Alexanders des Zweiten wurden die Theorien von Darwin, Spencer und Buckle in derselben Weise unterdrückt, und den Leihbibliotheken war es verboten, diese Werke zu halten.

So ist die Zensur heutigen Tages beschaffen. Wie sie früher war, das ließe sich in einem sehr amüsanten Buche zeigen, welches man unter Benutzung von Skabitschewskys „Geschichte der Zensur" aus den „Stückchen" der verschiedenen Zensoren zusammenstellen könnte. Es genügt zu sagen, daß, als Puschkin, von einer Dame sprechend, die Ausdrücke gebrauchte: „Deine göttlichen Gesichtszüge" oder „Deine himmlische Schönheit", der Zensor diese Stellen ausstrich und in roter Tinte auf dem Manuskript vermerkte, daß solche Ausdrücke Gotteslästerungen seien und nicht erlaubt werden könnten. Verse wurden verstümmelt, ohne irgend welche Rücksicht auf die Regeln des Versbaues, und häufig fügte der Zensor selbstgemachte Szenen in einen Roman ein.

Unter solchen Umständen mußte man stets neue Wege für den Ausdruck politischer Gedanken suchen. Eine ganz besondere Sprache entwickelte sich infolgedessen in den Zeitschriften und Zeitungen für die Behandlung verbotener Stoffe und um Gedanken auszudrücken, welche die Zensur für nicht zulässig befunden hätte; selbst in Kunstwerken wurde zu diesen Mitteln Zuflucht genommen. Einige wenige Worte, die ein Rudin oder ein Basaroff in einer Novelle von Turgenjeff fallen ließ, vermittelten eine ganze Welt von Ideen. Nichtsdestoweniger ergab sich das Bedürfnis, nicht nur auf bloße Andeutungen angewiesen zu sein, und deshalb fand man verschiedene Wege für den Ausdruck politischer Ansichten; vor allem waren es die literarischen und philosophischen Kreise, welche der gesamten Literatur einer gegebenen Epoche ihren Stempel aufdrückten; dann die Kunstkritik und die Satire, sowie die Literatur, welche im Ausland — entweder in der Schweiz oder in England — publiziert wurde.



Die Literaturkreise der Westler und der Slavophilen.

Besonders in den vierziger und fünfziger Jahren des XIX. Jahrhunderts spielten die „Zirkel" eine wichtige Rolle in der geistigen Entwickelung Rußlands. Irgend eine politische Ansicht in dieser Zeit zu veröffentlichen, war unmöglich. Die zwei oder drei halboffiziellen Zeitungen, welche erscheinen durften, waren absolut wertlos. Die Novellen, die Dramen, die Gedichte, handelten nur von den oberflächlichen Dingen, und die bedeutendsten wissenschaftlichen und philosophischen Bücher waren ebenso von Verboten bedroht, wie die leichtere Literatur. Private Zusammenkünfte waren die einzige Möglichkeit für den Gedankenaustausch, und deshalb bildeten die besten Männer jener Zeit „Zirkel", in welchen mehr oder weniger fortschrittliche Ideen in freundschaftlicher Konversation durchgesprochen wurden. Dort fand man Männer wie Stankewitsch (1817 bis 1840), die, obgleich sie nie etwas Wichtiges geschrieben haben, doch in jeder Geschichte der russischen Literatur wegen des moralischen Einflusses erwähnt sind, den sie innerhalb ihres Zirkels ausübten. (Turgenjeffs „Yakow Pasynkoff" wurde von einer solchen Persönlichkeit inspiriert.)

Es ist ganz klar, daß unter solchen Bedingungen kein Raum war für die Entwickelung eigentlicher politischer Parteien. Doch von der Mitte des XIX. Jahrhunderts ab, traten zwei Hauptströmungen philosophischer und sozialer Ansichten unter den Namen „Westler" und „Slavophilen" überall hervor. Die Westler waren, kurz gesagt, für westliche Zivilisation. Rußland — so behaupteten sie — sei keine Ausnahme in der großen Familie der europäischen Nationen. Es werde notgedrungen dieselben Phasen der Entwickelung durchzumachen haben wie Westeuropa, und infolgedessen müsse der nächste Schritt die Aufhebung der Leibeigenschaft sein, und dann würden sich allmählich dieselben konstitutionellen Einrichtungen entwickeln, die sich in Westeuropa heraus=



gebildet hatten. Die Slavophilen andererseits behaupteten, daß Rußland eine eigene Mission hätte. Es hatte nicht von einer fremden Eroberung zu leiden, wie Frankreich und England, sondern es hat den Charakter seiner stammestümlichen Organisation beibehalten. Deshalb muß es seinen eigenen selbständigen Entwickelungsgang gehen, in Übereinstimmung mit dem, was die Slavophilen als die drei grundlegenden Prinzipien des russischen Lebens betrachteten: die griechisch-orthodoxe Kirche, die absolute Herrschaft des Zaren und die Prinzipien der patriarchalischen Familie.

Dies waren selbstverständlich zwei sehr weit gefaßte Programme, welche viele Schattierungen und Abstufungen der Ansichten zuließen. So war für die große Masse der Westler westlicher Liberalismus vom Whig- oder Guizot-Typus das höchste Ideal, nach dem Rußland zu streben hätte. Sie behaupteten überdies, daß alles, was sich in Westeuropa im Laufe seiner Entwickelung ergeben hatte: die Entvölkerung der Dörfer, die Schrecken des sich neu ausbildenden Kapitalismus (wie sie in England in den vierziger Jahren von der Parlaments-Kommission aufgedeckt wurden), die Macht der Bureaukratie, wie sie in Frankreich aufgetreten u. s. w. sich notwendigerweise in Rußland ebenso wiederholen müsse! Das seien die unumstößlichen Gesetze der Entwickelung. Solcher Art waren die Ansichten der großen Mehrheit der „Westler“.

Die einsichtsvolleren und besser unterrichteten Repräsentanten dieser Partei: Bjelinsky, Herzen, Turgenjeff, Tschernischewsky, die alle unter dem Einfluß moderner europäischer Gedanken standen, hatten ganz andere Ansichten. Nach ihrer Meinung war keineswegs eine historische Notwendigkeit zu erblicken in den Leiden, die die Fabrik- und landwirtschaftlichen Arbeiter Westeuropas erdulden mußten von der ungezügelten Macht der Gutsbesitzer wie der mittleren Klassen, die sich diese in den Parlamenten erobert hatten; ebensowenig bestand eine Notwendigkeit für die Beschränkung der politischen

Freiheit, die in den kontinentalen europäischen Staaten durch eine bureaukratische Zentralisation eingeführt war. Rußland, sagten sie, brauchte nicht notwendigerweise diese Fehler zu wiederholen; es sollte im Gegenteil aus den Erfahrungen der Anderen lernen, und wenn Rußland seine Aera des Industrialismus erlangen könnte, ohne das Gemeinde-Eigentum an Land, oder die Autonomie gewisser Teile des Reiches, oder die Selbstregierung des „Mir" in den Dörfern aufgeben zu müssen, so würde das ein außerordentlicher Vorteil sein. Deshalb wäre es der größte politische Fehler, die Dorfgemeinschaft weiter zu zerstören, das Land vom Landadel monopolisieren zu lassen und das politische Leben eines so ungeheuren und verschiedenartigen Territoriums einer einzigen Zentral-Regierung zu unterstellen, wie es den preußischen oder napoleonischen Ideen politischer Zentralisation entsprechen würde — ganz besonders jetzt, wo die Macht des Kapitalismus so groß ist.

Ähnliche Meinungsunterschiede waren bei den Slavophilen vorherrschend. Ihre besten Repräsentanten, die beiden Brüder Aksakoff, die beiden Brüder Kirejewsky, Chomjakoff u. s. w. waren der großen Masse ihrer Partei weit voraus. Der Durchschnitts-Slavophile war einfach ein Fanatiker der absoluten Herrschaft und der orthodoxen Kirche, wozu gewöhnlich noch eine Art sentimentaler Hinneigung zu den „guten alten Zeiten" kam, worunter er alles Mögliche verstand: patriarchalische Gewohnheiten aus der Zeit der Leibeigenschaft, Sitten des Landlebens, Volkslieder, Überlieferungen und Nationaltracht. Zu einer Zeit, als man eben erst begonnen hatte, die wirkliche Geschichte Rußlands zu entwirren, ahnten sie nicht einmal, daß das föderalistische Prinzip in Rußland bis zu dem Mongolen-Einfall vorgeherrscht hatte, daß die Autorität der Moskauer Zaren eine verhältnismäßig junge Schöpfung war (aus dem XV., XVI. und XVII. Jahrhundert), und daß die Autokratie durchaus nicht eine Erbschaft des „alten" Rußland, sondern hauptsächlich das Werk desselben Peter I. war, den

sie verwünschten, weil er plötzlich westliche Lebensgewohnheiten eingeführt hatte. Wenige von ihnen waren sich auch bewußt, daß die Religion der großen Masse des russischen Volkes nicht die Religion der offiziellen orthodoxen Kirche war, sondern in tausend verschiedenen Abarten bestand. So bildeten sie sich ein, die Ideale des russischen Volkes zu repräsentieren, während sie in Wirklichkeit die Ideale des russischen Staates und der Moskauer Kirche repräsentierten, die ein Gemisch von byzantinischem, lateinischem und mongolischem Ursprung waren. Mit Hilfe der nebelhaften deutschen Metaphysiker – besonders Hegels – die damals sehr en vogue waren, und mit jener Vorliebe für abstrakte Terminologie, die in der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts sich breit machte, konnte die Diskussion solcher Themata offenbar Jahre dauern, ohne daß man zu einem bestimmten Schluß kommen mußte.

Bei allem jedoch muß zugegeben werden, daß in ihren besseren Repräsentanten die Slavophilen in starkem Maße zur Schaffung einer Schule der Geschichte und des Rechts beigetragen haben, die das historische Studium in Rußland auf eine feste Grundlage stellte, indem eine scharfe Grenzlinie zwischen Geschichte und Recht des russischen Staates und des russischen Volkes gezogen wurde. Kostomaroff (1818 bis 1885), Sabjelin (geboren 1820) und Bjelajeff (1810 bis 1873) sind die ersten gewesen, die die wahre Geschichte des russischen Volkes geschrieben haben, und von diesen dreien waren die beiden letzten Slavophilen, während der erste ein ukrainischer Nationalist war, der ebenfalls seine wissenschaftlichen Ideen von den Slavophilen entlehnt hatte. Sie bewiesen den föderalistischen Charakter der älteren russischen Geschichte. Sie zerstörten die von Karamsin verteidigte Legende einer ununterbrochenen Übertragung der königlichen Macht, von der man annahm, daß sie tausend Jahre hindurch, von den Zeiten des Normannen Rurik bis auf den heutigen Tag gegolten hätte.

Sie zeigten auch die gewaltsamen Mittel, durch die die Fürsten von Moskau die unabhängigen Stadtrepubliken der vormongolischen Zeit zermalmt hatten, und wie sie mit Hilfe der Mongolen-Khane das Zarenreich in Rußland errichteten. Sie schilderten (besonders Bjelajeff in seiner Geschichte der russischen Bauern) die furchtbare Geschichte der Entwickelung der Leibeigenschaft unter der Herrschaft der Moskauer Zaren seit dem XVII. Jahrhundert. Außerdem ist es hauptsächlich ein Verdienst der Slavophilen, daß die Tatsache von der Existenz zweier verschiedener Rechte in Rußland festgestellt wurde – das Reichsgesetz, das dasjenige der gebildeten Klassen ist, und das Volksrecht, welches (wie das normannische Recht in Jersey) sich ganz und durchaus von dem ersteren unterscheidet und vielfach, wie in seiner Auffassung von Landeigentum und Erbschaft, dem anderen vorzuziehen ist. Dieses ist das unter den Bauern geltende Recht, dessen Einzelheiten in den verschiedenen Provinzen verschieden sind. Die Anerkennung dieser Tatsache hat schon weitreichende Folgen für das ganze Leben Rußlands und seiner Kolonien gehabt.

Bei dem Mangel an jedem politischen Leben beschäftigten die philosophischen und literarischen Kämpfe zwischen den Slavophilen und den Westlern die besten Geister der literarischen Kreise Petersburgs und Moskaus in den Jahren 1840 bis 1860. Die Frage, ob jede Nationalität die Trägerin irgend einer vorher bestimmten geschichtlichen Mission sei oder nicht, und ob Rußland eine solche besondere Mission habe, wurde eifrig diskutiert in diesen Kreisen, denen in den vierziger Jahren Bakunin, der Kritiker Bjelinsky, Herzen, Turgenjeff, die Aksakoffs und die Kirejewskys, Kawelin, Botkin und überhaupt alle besten Männer jener Zeit angehörten. Aber als später die Leibeigenschaft aufgehoben wurde (in den Jahren 1857 bis 1863) brachten die Verhältnisse des Augenblicks in bestimmten wichtigen Fragen die merkwürdigste Übereinstimmung zwischen den Slavophilen und Westlern hervor. Die sozialistischen

Westler dieser Periode, wie Tschernischewsky, gingen mit den vorgeschrittteneren Slavophilen in dem Wunsche zusammen, die fundamentale Institution der russischen Bauern, die Dorfgemeinschaft, das Volksrecht und die föderalistischen Prinzipien aufrecht zu erhalten, während die weiter vorgeschrittenen Slavophilen den westlichen Idealen, die in der Erklärung der Unabhängigkeit und der Menschenrechte bestanden, erhebliche Konzessionen machten. Dies waren die Jahre (1861), auf die Turgenjeff Bezug nahm, als er sagte, daß im „Nest der Edelleute", in der Diskussion zwischen Lawretzky und Panschin, er — „ein eingefleischter Westler" — den Argumenten des Verteidigers der Slavophilen die überlegene Geltung verlieh, die sie damals im wirklichen Leben hatten, weil es im wirklichen Leben so war.

Heute ist der Kampf zwischen den Westlern und den Slavophilen beendigt. Der letzte Repräsentant der Slavophilen-Schule, der vielbeklagte Philosoph V. Ssolowioff (1853 bis 1900), war in der Geschichte und Philosophie zu wohl bewandert und hatte einen zu weiten Blick, um sich zu den extremen Ansichten der alten Slavophilen zu bekennen. Was die gegenwärtigen Repräsentanten dieser Schule betrifft, so haben sie nichts von der Inspiration, die die Begründer dieser Schule charakterisierte; sie sind auf das Niveau bloßer imperialistischer Träumer und kriegerischer Nationalisten oder orthodoxer Ultramontaner herabgesunken, deren geistiger Einfluß gleich Null ist. Im gegenwärtigen Augenblick tobt der Kampf hauptsächlich zwischen den Verteidigern der Autokratie und denen der Freiheit, den Vorkämpfern des Kapitals und denen der Arbeit, den Verteidigern der Zentralisation und Bureaukratie und denen des republikanischen föderalistischen Prinzips, der Unabhängigkeit der Gemeinden und der Dorfgemeinschaft.



Politische Literatur im Auslande.

Es war ein großer Nachteil für Rußland, daß kein Teil der slavischen Länder jemals politische Freiheit erlangt hat, wie die Schweiz oder Belgien, da dann dieses Gebiet russischen politischen Flüchtlingen ein Asyl hätte bieten können, wo sie nicht ganz vom Mutterlande losgelöst gewesen wären. So mußten die Russen, die aus Rußland flohen, nach der Schweiz oder nach England gehen, wo sie bis ganz kürzlich absolut Fremde blieben. Sogar Frankreich, mit dem sie mehr Berührungspunkte hatten, stand ihnen nur gelegentlich offen; während die beiden Rußland zunächst gelegenen Länder – Deutschland und Österreich – die selber nicht frei waren, den politischen Flüchtlingen verschlossen blieben. Infolgedessen ist bis vor kurzem die religiöse und politische Auswanderung aus Rußland ganz unbedeutend gewesen, und nur während weniger Jahre im XIX. Jahrhundert hat im Auslande veröffentlichte politische Literatur einen wirklichen Einfluß in Rußland ausgeübt. Dies war zur Zeit Herzens und seiner Zeitschrift, „Die Glocke“.

Herzen (1812 bis 1870) wurde in einer reichen Moskauer Familie geboren – seine Mutter war aber eine Deutsche – und wurde in dem alten Edelmannsviertel erzogen. Ein französischer Emigrant, ein deutscher Hauslehrer, ein russischer Lehrer, der sehr freiheitsliebend war, und die reiche Bibliothek seines Vaters, die aus französischen und deutschen Philosophen des XVIII. Jahrhunderts bestand, waren seine Erzieher. Die Lektüre der französischen Encyklopädisten ließ tiefe Spuren in seinem Geiste zurück, so daß er sogar später, als er, wie alle seine jungen Freunde, sich dem Studium der deutschen Metaphysiker widmete, niemals den konkreten Gedankengang und die naturalistische Geistesrichtung verließ, die ihm die französischen Philosophen des XVIII. Jahrhunderts gegeben hatten.



Er trat in der Moskauer Universität in die physisch=mathematische Fakultät ein. Die französische Revolution von 1830 hatte gerade einen tiefen Eindruck auf die denkende Jugend überall in Europa ausgeübt, und ein Kreis junger Leute, unter ihnen Herzen, sein intimer Freund, der Dichter Ogarjoff, Passek, der zukünftige Folklore=Forscher, und mehrere andere brachten ganze Nächte mit der Lektüre und Diskussion politischer und sozialer Fragen, besonders des Saint=Simonismus zu. Unter dem Eindruck dessen, was sie von den Dekabristen wußten, hatten Herzen und Ogarjoff, schon als sie noch Knaben waren, den „Hannibal=Eid" geschworen, das Andenken dieser Vorläufer der Freiheit zu rächen. Das Resultat dieser jugendlichen Versammlungen war, daß, als bei einer von ihnen ein Lied gesungen wurde, das despektierliche Anspielungen auf Nikolaus enthielt, dies der Staatspolizei zu Ohren kam. Es wurden nächtliche Haussuchungen bei den jungen Leuten vorgenommen, und alle wurden verhaftet. Einige wurden nach Sibirien verschickt, und die anderen wären als Soldaten in ein Bataillon gesteckt worden, wie Poleschajeff und Schewtschenko, hätten sich nicht gewisse Personen in hohen Stellungen für sie verwendet. Herzen wurde nach einer kleinen Stadt im Ural, Vyatka, geschickt und blieb volle sechs Jahre in der Verbannung.

Als es ihm im Jahre 1840 gestattet wurde nach Moskau zurückzukehren, fand er die literarischen Zirkel gänzlich unter dem Einfuß deutscher Philosophie und in metaphysische Abstraktionen verloren. Das „Absolute" Hegels, seine Triade des menschlichen Fortschrittes und sein „Alles, was ist, ist vernünftig" wurden eifrig diskutiert.

Dies letztere hatte die Hegelianer dahingebracht, zu behaupten, daß sogar der Despotismus Nikolaus I. „vernünftig" wäre, und sogar der große Kritiker Bjelinsky hatte sich zu dieser Idee von einer „historischen Notwendigkeit des Absolutismus" verleiten lassen. Auch Herzen mußte natürlich Hegel studieren, aber dieses Studium



brachte ihn, wie auch seinen Freund, Michael Bakunin (1824 bis 1876), zu ganz anderen Schlüssen. Beide gelangten in diesem Kreis zu großem Einfluß und richteten ihre Studien auf die Geschichte der Freiheitskämpfe in Westeuropa und auf eine sorgsame Kenntnis der französischen Sozialisten, besonders Fouriers und Pierre Lerouxs. Sie begründeten dann den linken Flügel der „Westler“, zu dem Turgenjeff, Kawelin und noch viele andere Schriftsteller gehörten, während die Slavophilen den rechten Flügel bildeten, der schon vorher erwähnt worden ist.

Im Jahre 1842 wurde Herzen nochmals verbannt – dieses Mal nach Nowgorod, und nur mit großen Schwierigkeiten konnte er die Erlaubnis erhalten, ins Ausland zu gehen. Er verließ Rußland im Jahre 1847, um nie wieder dahin zurückzukehren. Bakunin und Ogarjoff waren schon im Auslande, und nach einer Reise nach Italien, das damals heroische Anstrengungen machte, sich von dem österreichischen Joch zu befreien, fand er sich mit seinen Freunden in Paris zusammen, das damals am Vorabend der Revolution von 1848 stand.

Er durchlebte den jugendlichen Enthusiasmus der Bewegung, die im Frühling 1848 ganz Europa umfaßte, und er durchlebte auch alle darauffolgenden Enttäuschungen und das Massakre der Pariser Proletarier während der schrecklichen Junitage. Das Viertel, wo er und Turgenjeff zur Zeit wohnten, war von einer Kette von Polizei-Agenten umgeben, die die beiden persönlich kannten, und sie mußten wutknirschend in ihren Zimmern bleiben, als sie die Flintensalven hörten, die ankündigten, daß die besiegten und gefangen genommenen Arbeiter von der triumphierenden Bourgeoisie haufenweise erschossen wurden. Beide haben vortreffliche Beschreibungen jener Tage hinterlassen. – Herzens „Junitage“ ist eines der besten Stücke in der russischen Literatur.

Tiefe Verzweiflung ergriff Herzen, als alle Hoffnungen, die die Revolution erweckt hatte, so schnell zunichte wurden und eine

fürchterliche Reaktion sich über ganz Europa verbreitete, die die österreichische Herrschaft über Italien und Ungarn wiederherstellte, die Napoleon in Paris den Weg bahnte, und die aller Orten selbst die geringsten Spuren einer weit verbreiteten sozialistischen Bewegung vertilgte. Herzen fühlte auch tiefe Verzweiflung über die ganze westliche Zivilisation und gab ihr in seinem Buche „Vom anderen Gestade“ rührenden Ausdruck. Es ist ein Schrei der Verzweiflung, der Schrei eines prophetischen Politikers in der Sprache eines großen Dichters.

Später gründete Herzen in Paris mit Proudhon eine Zeitung, „L'ami du peuple“, von der beinahe jede Nummer von der Polizei Napoleon III. konfisziert wurde. Die Zeitung konnte nicht existieren, und Herzen selbst wurde bald aus Frankreich ausgewiesen. Er ließ sich dann in der Schweiz naturalisieren, um sich schließlich, nach dem tragischen Tode seiner Mutter und seines Sohnes bei einem Schiffsunfall im Jahre 1857, in London niederzulassen. Hier wurde im gleichen Jahre das erste Blatt von einer freien russischen Druckerei gedruckt, und sehr bald gelangte Herzen in Rußland zu einem sehr starken Einfluß. Zuerst gab er eine Revue heraus, deren Name „Der Polarstern“ an den Almanach erinnerte, der unter dem gleichen Namen von Rylejeff (siehe Kapitel I) publiziert worden war. In dieser Revue veröffentlichte er neben politischen Artikeln und außerordentlich wertvollem Material über die jüngste Geschichte Rußlands seine wundervollen Memoiren „Vergangene Geschehnisse und Gedanken“.

Abgesehen vom historischen Werte dieser Memoiren (Herzen kannte alle historischen Persönlichkeiten jener Zeit) gehören sie sicherlich zu den besten Arbeiten poetischer Literatur aller Sprachen. Die Schilderungen von Menschen und Ereignissen, die darin enthalten sind, zeigen bei jedem Schritt eine außerordentliche philosophische Erkenntnis, einen tiefen sarkastischen Geist, mit dem ein gut Teil gutmütigen Humors verbunden war, einen tiefen Haß



gegen die Unterdrücker und eine innige Liebe für die um ihre Menschenrechte kämpfenden großen und weniger bekannten Helden. Gleichzeitig enthalten diese Memoiren sehr schöne poetische Szenen aus dem persönlichen Leben des Autors, z. B. seine Liebe zu „Natalie“ — seiner späteren Frau — und das eindrucksvolle Kapitel „Oceano Nox“, in dem er von dem Tode seines Sohnes und seiner Mutter spricht. Ein Kapitel dieser Memoiren ist noch immer unveröffentlicht, aber nachdem, was Turgenjeff mir davon gesagt hat, muß es von höchster Schönheit sein. „Niemand hat je geschrieben wie er“, sagte Turgenjeff, „es ist mit Tränen und Blut geschrieben.“

Eine Zeitung, „Die Glocke“, folgte bald auf den „Polarstern“, und das war das Blatt, durch das Herzens Einfluß eine wahre Macht in Rußland wurde. Es scheint jetzt nach der kürzlich veröffentlichten Korrespondenz zwischen Turgenjeff und Herzen, daß der große Novellist einen sehr großen Anteil an „Der Glocke“ nahm. Er war es, der seinen Freund Herzen mit dem interessantesten Material versorgte und ihm Winke über die Haltung gab, die er in dieser oder jener Sache einnehmen sollte.

Das war natürlich in den Jahren, als Rußland am Vorabend der Abschaffung der Leibeigenschaft und einer gründlichen Reform der veralteten Einrichtungen Nikolaus I. stand, und jedermann an den öffentlichen Angelegenheiten Interesse nahm. Eine Unzahl von Memoranden über die Tagesfragen wurden von Privatpersonen an den Zaren gerichtet oder privatim in Manuskriptform in Umlauf gesetzt; Turgenjeff pflegte gelegentlich solche zu bekommen, worauf sie dann in „Der Glocke“ besprochen wurden. Gleichzeitig enthüllte „Die Glocke“ solche Tatsachen von administrativer Mißwirtschaft, die in Rußland selbst zur öffentlichen Kenntnis zu bringen unmöglich war. Dabei waren die Leitartikel Herzens mit einer inneren Wärme und Schönheit der Form geschrieben, wie man sie selten in der politischen Literatur finden kann. Ich kenne keinen

westeuropäischen Schriftsteller, mit dem ich Herzen vergleichen könnte. „Die Glocke" wurde in einer großen Anzahl von Exemplaren nach Rußland eingeschmuggelt und war überall anzutreffen. Selbst Alexander II. und die Kaiserin Marie gehörten zu ihren regelmäßigen Lesern.

Zwei Jahre nach der Abschaffung der Leibeigenschaft, während noch alle möglichen dringend erforderlichen Reformen besprochen wurden — d. h. im Jahre 1863 — begann, wie bekannt, der polnische Aufstand, und dieser Aufstand, der in Strömen von Blut und durch den Galgen unterdrückt wurde, brachte die Befreiungsbewegung in Rußland zu völligem Stillstand. Die Reaktion gewann die Oberhand, und die Popularität Herzens, der für die Polen eingetreten war, ging natürlich zu Ende. „Die Glocke" wurde nicht mehr in Rußland gelesen und Herzens Anstrengungen, sie in französischer Sprache fortzusetzen, blieben nutzlos. Eine neue Generation kam in den Vordergrund — die Generation Basaroffs und der „Populisten" — für die Herzen von Anfang an kein Verständnis hatte, obgleich sie seine eigenen Geisteskinder waren, wenn sie jetzt auch in einem neuen, mehr demokratischen und realistischen Gewande auftraten. Er starb vereinsamt in der Schweiz im Jahre 1870.

Herzens Werke dürfen noch jetzt nicht in Rußland verbreitet werden*) und sind der jüngeren Generation nur wenig bekannt. Es ist jedoch sicher, daß, wenn die Zeit kommen wird, wo man ihn wieder liest, die Russen in Herzen einen sehr tiefen Denker entdecken werden, dessen Sympathien ganz den arbeitenden Klassen gehörten, der den ganzen Komplex menschlicher Entwickelungsformen kannte und in einem unerreicht schönen Styl schrieb — der beste Beweis dafür, daß seine Gedanken bis ins Einzelne und von allen Gesichtspunkten aus durchdacht waren.

*) Eine Ausgabe, die beinahe vollständig zu sein scheint, ist soeben (Sommer 1905) erschienen.



Bevor er ausgewandert war und eine freie Druckerei in London eröffnet hatte, schrieb Herzen in russischen Zeitschriften unter dem Namen „Iskander“ über verschiedene Themata, wie westeuropäische Politik, Sozialismus, Philosophie und Naturwissenschaften, Kunst u. s. w. Er schrieb auch eine Novelle „Wer ist Schuld?“, die oft in der Geschichte der Entwickelung intellektueller Typen in Rußland besprochen wird. Der Held dieser Novelle, Beltoff, ist ein direkter Abkömmling von Lermontoffs „Petschorin“ und nimmt eine Mittelstellung zwischen ihm und den Helden Turgenjeffs ein.

Die Schriften des Dichters Ogarjoff (1813 bis 1877) sind nicht sehr zahlreich, und sein intimer Freund Herzen, der ein großer Meister der persönlichen Charakteristik war, konnte von ihm sagen, daß sein Hauptlebenswerk die Ausarbeitung seiner eigenen idealen Persönlichkeit gewesen sei. Sein Privatleben war außerordentlich unglücklich, aber sein Einfluß auf seine Freunde war sehr groß. Er war ein weitgehender Freund der Freiheit, der, bevor er Rußland verließ, seinen zehntausend Leibeigenen die Freiheit und seinen ganzen Landbesitz gab, und der während seines ganzen Lebens im Auslande den Idealen der Gleichheit und Freiheit treu blieb, die er in seiner Jugend gehegt hatte. Persönlich war er der liebenswürdigste Mensch, den man sich denken kann, und ein Klang von Resignation im Schillerschen Sinne durchzieht seine Poesie, in der die ungestümen Dichtungen von Revolution und männlicher Energie weniger vertreten sind.

Michael Bakunin (1824 bis 1876), der zweite große Freund Herzens, ist hauptsächlich durch seine Teilnahme an der Internationalen Arbeiter-Assoziation bekannt und gehört eigentlich nicht in eine Skizze über russische Literatur; aber sein persönlicher Einfluß auf einige der hervorragenden Schriftsteller Rußlands war sehr groß. Es möge genügen, zu erwähnen, daß Bjelinsky in seinen Briefen anerkannt hat, daß Bakunin sein „geistiger Vater“ war, und daß er es in der Tat war, der den Moskauer Kreis, von dem

ich soeben gesprochen habe, und die literarischen Zirkel St. Petersburgs mit sozialistischen Ideen erfüllt hat. Er war der typische Revolutionär, dem niemand nahen konnte, ohne von dem revolutionären Feuer erfaßt zu werden. Außerdem, wenn der fortschrittliche Gedanke in Rußland der Sache der verschiedenen Nationalitäten — der Polen, Finnen, Klein-Russen und Kaukasier — die vom russischen Zarismus oder von Österreich unterdrückt wurden, treu geblieben ist, so ist das in hohem Maße Ogarjoffs und Bakunins Einfluß zu verdanken. In der internationalen Arbeiterbewegung wurde Bakunin die Seele des linken Flügels der großen Arbeiter-Assoziation. Und er war der Begründer des modernen Anarchismus oder des staatsfeindlichen Sozialismus, dessen Grundlagen er mittels umfassenden historischen und philosophischen Wissens festlegte.

Schließlich muß ich unter den russischen politischen Schriftstellern des Auslandes Peter Lawroff erwähnen (1823 bis 1901). Er war ein Mathematiker und Philosoph, der unter der Bezeichnung „Antropologismus" eine Vereinigung des modernen naturwissenschaftlichen Materialismus mit der Kantschen Lehre darstellte. Er war Artillerie-Oberst, Professor der Mathematik und Mitglied der neugebildeten Petersburger Munizipalregierung, als er verhaftet und nach einer kleinen Stadt im Ural verbannt wurde. Ein Kreis junger Sozialisten befreite ihn von dort und schiffte ihn nach London ein, wo er im Jahre 1874 die sozialistische Revue „Vorwärts" begründete. Lawroff war ein außerordentlich gelehrter Encyklopädist, der durch seine „Mechanische Theorie des Weltalls", wie auch durch die ersten Kapitel einer sehr erschöpfenden Geschichte der mathematischen Wissenschaften seinen Ruf erlangte. Sein späteres Werk, „Geschichte des modernen Denkens", von der unglücklicherweise nur die ersten vier oder fünf einleitenden Bände veröffentlicht sind, wären gewiß ein wichtiger Beitrag zur Entwickelungsphilosophie geworden, wenn er sie vollendet hätte. In der sozialistischen Be-

wegung gehörte er zur sozialdemokratischen Partei, aber er war von zu umfassender Bildung und zu sehr Philosoph, um sich der deutschen Sozialdemokratie in ihren Idealen eines zentralisierten kommunistischen Staates, oder in ihrer engen Geschichts-Auffassung anzuschließen. Das Werk Lawroffs, das ihn am meisten bekannt machte und seine eigene Persönlichkeit am besten erkennen ließ, war ein kleines Werk, „Historische Briefe“, das er in Rußland unter dem Pseudonym „Mirtoff“ veröffentlichte, und das jetzt in einer französischen Übersetzung existiert. Dieses kleine Werk erschien im richtigen Moment, gerade als unsere Jugend in den Jahren 1870 bis 1873 sich bemühte, ein neues Programm für die Tätigkeit unter dem Volke zu finden. Lawroff zeigt sich darin als ein Verfechter der Propaganda unter dem Volke. Er spricht zur gebildeten Jugend von ihrer Schuld gegenüber dem Volke und von ihrer Pflicht, die Schuld einzulösen, die sie den ärmeren Klassen gegenüber in ihren Universitätsjahren auf sich genommen habe. Alles dies ist mit einer Fülle historischer Anspielungen, philosophischer Deduktionen und praktischer Ratschläge durchsetzt. Diese Briefe hatten einen großen Einfluß auf unsere Jugend. Die Ideen, die Lawroff im Jahre 1870 predigte, bestätigte er durch sein ganzes späteres Leben. Er starb achtundsiebzig Jahre alt und blieb bis zu seinem Ende seinen Idealen treu. Er bewohnte in Paris zwei kleine Zimmer, beschränkte seinen täglichen Verbrauch auf einen lächerlich kleinen Betrag, verdiente seinen Lebensunterhalt mit seiner Feder und widmete seine ganze Zeit der Verbreitung der Ideen, die ihm so teuer waren.

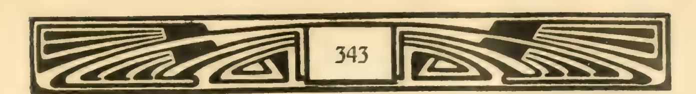
Nikolaus Turgenjeff (1789 bis 1871) war ein hervorragender politischer Schriftsteller, der zwei verschiedenen Epochen angehörte. Im Jahre 1818 veröffentlichte er in Rußland eine Theorie der Besteuerung, ein für seine Zeit und sein Land außerordentlich bezeichnendes Buch, da es die Entwickelung der liberalen ökonomischen Ideen von Adam Smith enthielt. Schon damals

begann er für die Abschaffung der Leibeigenschaft zu arbeiten, und er machte auch einen praktischen Versuch durch teilweise Befreiung seiner eigenen Leibeigenen und schrieb darüber mehrere Memoranden für Kaiser Alexander I. Er arbeitete auch für eine konstitutionelle Regierung und wurde bald eines der einflußreichsten Mitglieder der geheimen Gesellschaft der Dekabristen; aber im Dezember 1825 war er im Auslande und entging dadurch dem Schicksal seiner Freunde. Nach jener Zeit blieb er im Auslande, hauptsächlich in Paris, und als im Jahre 1857 den Dekabristen die Amnestie erteilt und er so nach Rußland zurückkehren konnte, tat er dies nur für wenige Wochen.

Er nahm jedoch lebhaften Anteil an der Befreiung der Leibeigenen, für die er seit 1818 eingetreten war, und die er auch in seinem großen Werk „Rußland und die Russen“ behandelte, das im Jahre 1847 in Paris erschien. Jetzt widmete er diesem Thema verschiedene Zeitungsartikel in „Der Glocke“ und verschiedene Flugschriften. Er fuhr gleichzeitig fort, die Zusammenberufung einer allgemeinen Repräsentanten-Versammlung, die Entwickelung der Provinzial-Autonomie und anderer dringender Reformen zu vertreten. Er starb in Paris im Jahre 1871, nachdem ihm das Glück zu teil geworden war, das nur wenige Dekabristen erlebt haben, nämlich gegen Ende seiner Tage an der Verwirklichung eines seiner Jugendträume praktisch mithelfen zu können, für den so viele unserer edelsten Männer ihr Leben gelassen hatten.

Ich übergehe verschiedene andere Schriftsteller, wie den Fürsten Dolgoruky und besonders eine Anzahl polnischer Schriftsteller, die Rußland verließen, um die Möglichkeit des freien Wortes zu haben.

Ich übergehe auch eine ganze Anzahl von sozialistischen und konstitutionellen Zeitungen und Zeitschriften, die in der Schweiz und in England während der letzten zwanzig Jahre herausgegeben worden sind, und will nur meinen Freund Stepniak (1852 bis



1897) und auch diesen nur in wenigen Worten erwähnen. Seine Schriften waren hauptsächlich in englischer Sprache geschrieben, aber jetzt, da sie ins Russische übersetzt worden sind, werden sie ihm gewiß einen ehrenvollen Platz in der Geschichte der russischen Literatur verschaffen. Seine beiden Novellen „Die Laufbahn eines Nihilisten" („Andrey Koschuchof" in Russisch) und „Der Stundist Pawel Rudenko", wie auch seine frühere Skizze, „Das unterirdische Rußland", zeigten sein bedeutendes literarisches Talent, aber ein Eisenbahnunglück endete sein junges Leben, das so voll Kraft und Gedanken und so voller Aussichten für die Zukunft war.

Es ist auch noch zu erwähnen, daß, da der größte russische Schriftsteller unserer Zeit, Leo Tolstoi, viele seiner Werke in Rußland nicht gedruckt bekommen kann, sein Freund V. Tschertkoff in England eine vollständige Verlagsanstalt eröffnet hat, die neben der Herausgabe von Tolstois Werken den Zweck hat, die religiösen Bewegungen, die jetzt in Rußland vor sich gehen und die Verfolgungen, die die Regierung ihnen zuteil werden läßt, an die Öffentlichkeit zu bringen.

Tschernischewsky und der „Sowremennik".

Der bedeutendste unter den politischen Schriftstellern in Rußland selbst war unzweifelhaft Tschernischewsky (1828 bis 1889), dessen Name unauflöslich mit dem der Zeitschrift „Sowremennik" (Der Zeitgenosse) verbunden ist. Der Einfluß, den diese Revue auf die öffentliche Meinung in den Jahren der Aufhebung der Leibeigenschaft (1857 bis 1862) ausübte, war ebenso bedeutend wie der von Herzens „Glocke", und dieser Einfluß war hauptsächlich auf Tschernischewsky und teilweise auf den Kritiker Dobroluboff zurückzuführen. Tschernischewsky wurde in Südostrußland, in Saratoff, geboren, wo sein Vater ein gebildeter und angesehener Priester an der Kathedrale war. Seine erste Erziehung genoß er zunächst zu Hause und später auf dem Seminar



von Saratoff. Er verließ jedoch das Seminar im Jahre 1848 und trat zwei Jahre später in die philologische Fakultät der Petersburger Universität ein.

Das große Arbeitsquantum, das Tschernischewsky während seines Lebens bewältigte, und sein außerordentlich umfassendes Wissen waren einfach erstaunlich. Er begann seine literarische Laufbahn mit Werken über Philologie und Literaturkritik und schrieb auf diesen Gebieten drei bedeutende Bücher: „Das ästhetische Verhältnis zwischen Kunst und Wirklichkeit", „Skizzen aus der Gogol-Periode" und „Lessing und seine Zeit", in denen er eine ganze Theorie der Ästhetik und der literarischen Kritik entwickelte. Seine Hauptarbeit lag jedoch in den vier Jahren 1858 bis 1862, als er im „Sowremennik" ausschließlich über politische und wirtschaftliche Fragen schrieb. Das waren die Jahre der Aufhebung der Leibeigenschaft, und die öffentliche Meinung sowohl, wie die Ansicht der Regierungskreise war ganz ungeklärt, sogar in bezug auf die leitenden Prinzipien, die bei ihrer Durchführung zur Geltung kommen sollten. Die beiden Hauptfragen waren: Erstens sollen die befreiten Leibeigenen das Land bekommen, das sie während ihrer Leibeigenschaft bearbeitet haben und eventuell – unter welchen Bedingungen? Zweitens soll die Einrichtung der Dorfgemeinschaft aufrecht erhalten werden und der Landbesitz der Bauern, wie früher, gemeinsam sein, so daß die Dorfgemeinschaft in diesem Fall die Basis für die künftige Selbstregierung werden soll? Die besten Leute in Rußland waren sämtlich für eine bejahende Antwort auf beide Fragen, und selbst in den höheren Kreisen bewegten sich die Meinungen in der gleichen Richtung, aber alle Reaktionäre und Sklavenbesitzer der alten Schule bekämpften diese Ansicht aufs Schärfste. Sie schrieben Memoranden über Memoranden und schickten sie an den Kaiser und die Emanzipationskommission, und es war natürlich notwendig, ihre Argumente zu prüfen und gewichtige historische und wirtschaftliche Gegenbeweise



zu liefern. In diesem Kampfe unterstützte Tschernischewsky, der natürlich, wie Herzens „Glocke“ mit der modernen Partei ging, diese Richtung mit der ganzen Kraft seiner großen Intelligenz, seiner umfassenden Kenntnis und seiner ungeheuren Arbeitskraft; und wenn diese Partei schließlich den Sieg gewann und Alexander II. und die offiziellen Leiter der Emanzipationskommission zu ihren Ansichten bekehren konnte, so war das sicherlich in hohem Maße der Energie Tschernischewskys und seiner Freunde zu verdanken.

Es muß auch erwähnt werden, daß in diesem Kampfe der „Sowremennik“ und „Die Glocke“ eine starke Unterstützung von Seiten zweier moderner politischer Schriftsteller aus dem slavophilen Lager gefunden haben, nämlich von Koscheleff (1806 bis 1883) und Jury Samarin (1819 bis 1876). Der erstere hatte seit dem Jahre 1847 — sowohl in Schriften, wie in der Praxis — die Befreiung der Leibeigenen „mit dem Lande“, die Aufrechterhaltung der Dorfgemeinschaft und die Dorfautonomie verfochten, und jetzt unterstützten Koscheleff und Samarin, beide einflußreiche Gutsbesitzer, diese Ideen energisch in den Emanzipationskomitees, während Tschernischewsky dafür in dem „Sowremennik“ und in seinen „Briefen ohne Adresse“ eintrat (die offenbar an Alexander II. gerichtet waren und erst später in der Schweiz erschienen sind).

Einen ebenso großen Dienst erwies Tschernischewsky der russischen Gesellschaft, indem er sie in wirtschaftlichen Fragen und in der Geschichle der modernen Zeit zu belehren suchte. In dieser Beziehung ging er mit wundervollem pädagogischem Talent vor. Er übersetzte Mills „Politische Ökonomie“ und schrieb in sozialistischem Sinne Anmerkungen dazu. Ferner tat er sein Möglichstes in einer Serie von Artikeln, wie „Kapital und Arbeit“, „Wirtschaftliche Tätigkeit und der Staat“, um gesunde wirtschaftliche Ideen zu verbreiten. Auf dem Gebiet der Geschichte tat er das Gleiche sowohl in einer Reihe von Übersetzungen wie in einer



Anzahl von Originalartikeln über die Parteikämpfe im modernen Frankreich.

Im Jahre 1863 wurde Tschernischewsky verhaftet, und während er auf der Festung war, schrieb er eine Aufsehen erregende Novelle „Was soll man tun?“ Vom künstlerischen Standpunkte aus läßt diese Novelle viel zu wünschen übrig, aber für die russische Jugend jener Zeit war sie eine Offenbarung und wurde zu einem Programm. Fragen der Ehe und der Scheidung nach der Ehe, in Fällen, wo eine solche Scheidung notwendig wurde, bewegten die russische Gesellschaft in jenen Jahren. Solche Fragen zu ignorieren, war absolut unmöglich. Und Tschernischewsky behandelte sie in seiner Novelle, indem er die Beziehungen zwischen seiner Heldin, Vera Pawlowna, ihrem Gatten Lopuchoff und dem jungen Arzte, schildert, in den sie sich nach ihrer Heirat verliebt, wobei er die einzigen möglichen Lösungen zeigt, die volle Offenheit und gradliniger gesunder Menschenverstand in einem solchen Falle billigen konnten. Er predigte auch in verschleierten Worten, die jedoch durchaus verstanden wurden, den Fourierismus und schilderte in fesselnder Form die kommunistischen Genossenschaften der Produzenten. Er zeigte auch in seiner Novelle, welcher Art die echten Nihilisten waren und worin sie sich von Turgenjeffs Basaroff unterschieden. Keine Novelle Turgenjeffs und keine Schrift Tolstois oder irgend eines anderen Schriftstellers hat jemals einen so weiten und tiefen Einfluß auf die russische Gesellschaft ausgeübt wie diese Novelle. Sie wurde das Losungswort von Jung-Rußland, und der Einfluß der Ideen, die sie vertrat, ist seitdem nicht geschwunden.

Im Jahre 1864 wurde Tschernischewsky wegen der politischen und sozialistischen Propaganda, an der er sich beteiligt hatte, zur Zwangsarbeit nach Sibirien verbannt, und um eine mögliche Flucht aus Transbaikalien zu verhindern, wurde er bald nach einem sehr entfernten Ort im hohen Norden Ostsibiriens, Viluisk, gebracht,

wo er bis 1883 gefangen gehalten wurde. Erst dann wurde ihm erlaubt, nach Rußland zurückzukehren und sich in Astrachan niederzulassen. Seine Gesundheit war jedoch schon völlig untergraben. Nichtsdestoweniger unternahm er die Übersetzung von „Webers Weltgeschichte“, zu der er lange Ergänzungen schrieb, und er hatte bereits zwölf Bände übersetzt, als ihn im Jahre 1889 der Tod ereilte.

Stürme der Polemik erhoben sich über seinem Grabe, obgleich sein Name noch bis heute in der russischen Presse nicht genannt, und seine Ideen nicht diskutiert werden dürfen.*) Kein Anderer ist von seinen politischen Gegnern so gehaßt worden, wie Tschernischewsky. Aber selbst diese sind jetzt gezwungen, die großen Verdienste, die er Rußland während der Befreiung der Leibeigenen erwiesen hat und ebenso seinen tiefgehenden erzieherischen Einfluß anzuerkennen.

Die Satire: Saltykoff.

Bei all den Hemmnissen, die der politischen Literatur in Rußland entgegengestellt wurden, wurde die Satire notwendigerweise eines der beliebtesten Mittel zur Wiedergabe politischer Gedanken. Es würde zu viel Zeit erfordern, auch nur eine kurze Skizze der älteren russischen Satiriker zu geben, da man zu diesem Zweck bis zu dem XVIII. Jahrhundert zurückzugehen hätte. Von Gogols Satire habe ich bereits gesprochen. Ich werde mich daher in der Behandlung dieses Kapitels nur auf einen Repräsentanten in der modernen Satire, Saltykoff (1826 bis 1889), beschränken, der besser unter dem Pseudonym Stschedrin bekannt ist.

Der Einfluß Saltykoffs in Rußland war ein sehr großer, nicht nur bei dem modernsten Teile des Publikums, sondern in der allgemeinen russischen Lesewelt. Er war vielleicht einer der populärsten Schriftsteller Rußlands. Hier muß ich jedoch eine persönliche Bemerkung machen. Man mag noch so sehr versuchen, in

*) Eine vollständige Ausgabe seiner Werke ist im Sommer 1905 erschienen.

der Würdigung verschiedener Schriftsteller sich einen objektiven Standpunkt zu wahren — ein subjektives Element wird sich doch immer einstellen, und ich persönlich muß sagen, daß ich zwar das große Talent Saltykoffs bewundere, daß ich aber niemals seine Schriften so enthusiastisch aufnehmen konnte, wie die große Majorität meiner Freunde. Nicht, daß ich die Satire nicht liebte, im Gegenteil. Aber ich liebe eine viel bestimmtere Satire als die Saltykoffs. Ich erkenne voll an, daß seine Bemerkungen manchmal außerordentlich tief und immer zutreffend waren, und daß er in vielen Fällen kommende Ereignisse vorhersah, lange bevor der gewöhnliche Leser ihr Nahen hätte ahnen können; ich erkenne ferner an, daß die satirischen Charakteristiken, die er von verschiedenen Klassen der russischen Gesellschaft gab, in das Gebiet der Kunst fallen, und daß seine Typen wirklich typisch sind – und doch, bei alledem finde ich, daß diese vorzüglichen Charakteristiken und treffenden Bemerkungen sich zu sehr in einem überflüssigen Wortschwall verlieren. Das geschah wohl in der Absicht, die Pointen der Zensur zu verbergen, aber es beeinträchtigt die Schärfe der Satire und trägt stark dazu bei, ihre Wirkung abzuschwächen. Ich ziehe es deshalb vor, in meiner Würdigung Saltykoffs die Ansicht unserer besten Kritiker und besonders K. K. Arsenieffs gelten zu lassen, dem wir zwei Bände vorzügliche „Kritische Studien" verdanken.

Saltykoff begann seine literarische Laufbahn sehr früh, und wie die meisten unserer besten Schriftsteller lernte er die Verbannung kennen. Im Jahre 1848 schrieb er eine Novelle, „Eine verwickelte Geschichte", worin sozialistische Tendenzen in Form eines Traumes, den er einen armen Beamten träumen läßt, zum Ausdruck kommen. Zufällig erschien die Novelle wenige Wochen nachdem die Februar-Revolution des Jahres 1848 ausgebrochen war, zu einer Zeit also, als die russische Regierung ganz besonders wachsam war. Saltykoff wurde daher nach Wjatka, einem elenden Provinzstädtchen in Ostrußland, verbannt und sollte in den Zivil-



dienst eintreten. Die Verbannung dauerte sieben Jahre, in welcher Zeit er die Welt der Beamten, die sich um den Provinzialgouverneur gruppierten, durch und durch kennen lernte. Als dann im Jahre 1857 bessere Zeiten für die russische Literatur kamen, verarbeitete Saltykoff, dem gestattet worden war, nach einer der Hauptstädte zurückzukehren, seine Kenntnis des Provinzlebens in einer Serie „Provinz=Skizzen".

Der Eindruck, den diese Skizzen machten, war ein ungeheurer. Ganz Rußland sprach von ihnen. Saltykoffs Talent erschien darin in seiner ganzen Stärke, und mit ihnen begann fast eine neue Aera in der russischen Literatur. Eine große Anzahl Nachahmer begann nacheinander die russische Verwaltung und die Mangelhaftigkeit ihrer Beamten zu kritisieren. Natürlich war einiges in dieser Beziehung schon von Gogol getan worden. Aber Gogol, der zwanzig Jahre früher schrieb, war gezwungen, sich auf Allgemeineres zu beschränken, während Saltykoff die Dinge bei ihren Namen nennen, und die Provinzgesellschaft schildern konnte, wie sie war. Er deckte die Feilheit der Beamten auf, die Verrottung der ganzen Administration, das Fehlen jedes Verständnisses für die Notwendigkeiten des Lebens und noch vieles andere.

Als Saltykoff nach seiner Verbannung die Erlaubnis zur Rückkehr nach St. Petersburg erhielt, verließ er den Staatsdienst nicht, in den er in Wjatka hatte eintreten müssen. Mit einer nur kurzen Unterbrechung blieb er bis zum Jahre 1868 Beamter. Während dieser Zeit war er einmal Vizegouverneur und einmal sogar Gouverneur einer Provinz. Den Staatsdienst verließ er erst definitiv, um mit Nekrassoff zusammen eine Monatsschrift „Otetschestvennja Zapiski" herauszugeben, die, nachdem der „Sowremennik" unterdrückt worden war, die Vorkämpferin des modernen demokratischen Gedankens in Rußland wurde und diesen Rang beibehielt, bis auch sie im Jahre 1884 unterdrückt ward. Dann war es jedoch mit Saltykoffs Gesundheit völlig vorbei, und er starb im Jahre 1889



nach einer sehr schmerzvollen Krankheit, während derer er trotzdem seine literarische Tätigkeit fortgesetzt hatte.

Die „Provinz=Skizzen“ sind völlig bezeichnend für den Charakter der Saltykoffschen Schriften. Sein Talent vertiefte sich mit den Jahren, und seine Satiren drangen immer mehr ein in die Analyse des modernen zivilisierten Lebens, der vielen Hemmnisse, die dem Fortschritt im Wege stehen, und der unendlichen Vielseitigkeit der Formen, die heute im Kampfe der Reaktion gegen den Fortschritt angewendet werden. In seinen „Unschuldigen Erzählungen“ berührte er einige der tragischsten Seiten der Leibeigenschaft. Ferner erreichte Saltykoff in seiner Darstellung der modernen Industrie=Ritter und der Plutokratie mit ihrer Geld=Sucht und ihren niedrigen Vergnügungen, ihrer Herzlosigkeit und ihrer hoffnungslosen Gemeinheit, die Höhen beschreibender Kunst; aber er stand vielleicht noch höher in der Darstellung des „Durchschnittsmenschen“, der keine großen Leidenschaften hat, der aber, bloß um nicht im Genuß seines philisterhaften Wohlergehens gestört zu werden, vor keinem Verbrechen gegen die besten Männer seiner Zeit zurückschrecken und, wenn nötig, dem schlimmsten Feinde des Fortschritts seine Hilfe bieten wird. Die Geißelung dieses Durchschnittsmenschen, der dank seiner schrankenlosen Schuftigkeit sich in Rußland so üppig entwickeln konnte, lieferte Saltykoff den Stoff zu seinen besten Schöpfungen. Aber wenn er zu jenen kam, die die wirklichen Genies der Reaktion sind — diejenigen, die den „Durchschnittsmenschen“ in Furcht halten und die Reaktion, wenn nötig, mit den bösartigsten Mitteln inspirieren — dann schreckte Saltykoffs Satire entweder vor dieser Aufgabe zurück, oder der Angriff war in einer solchen Menge von komischen und kleinlichen Ausdrücken und Worten verhüllt, daß durch sie alle Schärfe verloren ging.

Als die Reaktion im Jahre 1863 die Oberhand gewonnen hatte, und die Ausführungen der Reformen von 1861 und derer, die



erst noch unternommen werden sollten, in die Hände der schlimmsten Gegner jener Reformen fielen, als die früheren Besitzer der Leibeigenen taten, was sie konnten, um die Leibeigenschaft wieder einzuführen oder wenigstens die Bauern durch übermäßige Besteuerung oder hohe Pachten so zu binden, daß sie, praktisch genommen, nur wiederum Sklaven sein würden – damals gab Saltykoff eine Serie von Satiren heraus, die diese neue Klasse von Leuten wundervoll darstellten. „Die Geschichte einer Stadt" war eine komische Geschichte Rußlands voller Anspielungen auf die Gedankenrichtungen dieser Zeit. Das „Tagebuch eines Provinzialen in St. Petersburg", „Briefe aus den Provinzen" und „Die Pompadours" gehören zu diesen Serien, während er in „Jene Herren aus Taschkent" die große Zahl derer schilderte, die jetzt versuchten durch den Bau von Eisenbahnen, durch die Annexion neuer Territorien u. s. w. schnell reich zu werden. In diesen Skizzen, sowohl wie in denen, die er der Schilderung jener trübseligen und durchaus ungesunden Produkte aus der Zeit der Leibeigenschaft („Die Herren Golowloff", „Das alte Poschechonsk") widmete, schuf er Typen, von denen einige wie „Juduschka" von beinahe Shakespearescher Kraft sind. Schließlich, zu Anfang der achtziger Jahre, als der furchtbare Kampf der Terroristen gegen die Autokratie vorüber war, und mit der Thronbesteigung Alexanders III. die Reaktion triumphierte, wurden Saltykoffs Satiren ein Schrei der Verzweiflung. Manchmal wird der Satiriker in seiner schwermütigen Ironie geradezu groß, und seine „Briefe an meine Tante", werden nicht nur als ein historisches, sondern auch als ein tief menschliches Dokument weiterleben.

Zu erwähnen ist auch, daß Saltykoff ein wirkliches Talent für Erzählungen hatte. Einge von ihnen, besonders diejenigen, die die Kinder unter der Leibeigenschaft behandeln, waren von großer Schönheit.



Die literarische Kritik.

Der Hauptkanal, durch den politische Gedanken in Rußland während der letzten fünfzig Jahre ihren Abfluß fanden, war die literarische Kritik, die dort infolgedessen eine Entwickelung und eine Wichtigkeit erreicht hat, wie in keinem anderen Lande. Die eigentliche Seele der russischen Monatsrevue ist ihre Kunstkritik; diese Artikel sind ein viel größeres Ereignis, als die Novelle eines Lieblingsschriftstellers, die vielleicht in derselben Nummer erscheint. Der Kritiker einer führenden Revue ist der geistige Führer der jüngeren Generation; und es machte sich so, daß wir während des letzten halben Jahrhunderts in Rußland eine Reihe von Kunstkritikern hatten, die auf die Geistesrichtung ihrer Zeit einen weit größeren und besonders einen weit ausgedehnteren Einfluß hatten als irgend ein Novellist oder irgend ein Schriftsteller auf irgend einem anderen Gebiet. Das ist so allgemein zutreffend, daß die Geistesrichtung einer gegebenen Zeit am besten durch den Namen des Kunstkritikers charakterisiert werden kann, der damals den Haupteinfluß gehabt hat. Bjelinsky in den dreißiger und vierziger Jahren, Tschernischewsky und Dobroluboff in den fünfziger und anfangs der sechziger Jahre, und Pissareff gegen Ende der sechziger und in den siebziger Jahren, beherrschten nacheinander, jeder in seiner Generation, die Gedanken der gebildeten Jugend. Erst später, als die wirkliche politische Agitation begann, die selbst im Fortschrittslager gleichzeitig zwei oder drei verschiedene Richtungen nahm, war Michailowsky der führende Kritiker von der Zeit der achtziger Jahre bis heute, nicht als Repräsentant der ganzen Bewegung, sondern mehr oder weniger nur für eine ihrer Richtungen.

Das heißt natürlich, daß die literarische Kritik in Rußland gewisse besondere Seiten hat. Sie beschränkt sich nicht auf die Kritik von Kunstwerken vom rein literarischen oder ästhetischen Standpunkt. Ob ein Rudin oder eine Katharina Typen wirklich



lebender Wesen sind, und ob die Novelle oder das Drama gut konstruiert, gut entwickelt und gut geschrieben ist — das sind natürlich die ersten Fragen, die berücksichtigt werden. Aber sie sind bald beantwortet, und es gibt unendlich wichtigere Fragen, die in denkenden Geistern von jedem wirklich guten Kunstwerk hervorgerufen werden: Fragen über die Stellung eines Rudin oder einer Katharina in der Gesellschaft, die gute oder schlechte Rolle, die sie in ihr spielen, die Gedanken, die sie bewegen, und der Wert dieser Gedanken, und dann — die Handlungen der Helden, und die Gründe für diese Handlungen, persönlicher sowohl wie sozialer Natur. In einem guten Kunstwerk sind die Handlungen der Helden natürlich derart, wie sie unter ähnlichen Umständen in der Wirklichkeit sein würden, sonst wäre es nicht gute Kunst. Sie können aus diesem Grunde wie Lebensgeschehnisse diskutiert werden.

Aber diese Handlungen und ihre Ursachen und Folgen eröffnen dem gedankenreichen Kritiker die weitesten Horizonte und geben Gelegenheit für eine Würdigung sowohl der Ideale wie der Vorurteile der Gesellschaft, für eine Analyse der Leidenschaften, für eine Diskussion der Männer= und Frauentypen, die zu einer bestimmten Zeit vorherrschen. Tatsächlich gibt ein gutes Kunstwerk Material für die Diskussion fast aller gegenseitigen Beziehungen in einer bestimmten Gesellschaft. Der Autor, wenn er ein denkender Dichter ist, hat all das bewußt oder oft auch unbewußt überlegt. Was er in seinen Werken gibt, ist seine Lebenserfahrung; warum soll der Kritiker nicht alle jene Gedanken, die dem Autor vorgeschwebt haben, oder ihn unbewußt bei der Darstellung dieser Szenen beeinflußt haben müssen, dem Leser vorführen?

Das ist, was die russischen Kritiker in den letzten fünfzig Jahren getan haben, und da das Feld der Phantasie und der Dichtung unbegrenzt ist, so gibt es nicht eines der großen sozialen und menschlichen Probleme, die sie auf diese Weise nicht in ihren

kritischen Aufsätzen diskutieren mußten. Das ist auch der Grund, weshalb die Werke der vier oben genannten Kritiker gegenwärtig ebenso eifrig gelesen und wieder gelesen werden, wie es vor zwanzig oder fünfundzwanzig Jahren der Fall war: sie haben nichts von ihrer Frische und ihrem Interesse verloren. Wenn die Kunst eine Schule des Lebens ist, um wieviel mehr sind es solche Werke.

Es ist außerordentlich interessant, zu bemerken, daß die Kunstkritik in Rußland von Anfang an (in den zwanziger Jahren) und ganz unabhängig von jeder Nachahmung westeuropäischer Vorbilder, den Charakter einer philosophischen Ästhetik angenommen hat. Die Auflehnung gegen den Pseudo-Klassizismus hatte eben erst unter dem Banner des Romantizismus begonnen, und das Erscheinen von Puschkins „Ruslan und Ludmilla" hatte eben erst das erste praktische Argument zugunsten der romantischen Rebellen abgegeben, als der Dichter Wenewitinoff (s. Kap. II), bald gefolgt von Nadeschdin (1804 bis 1856) und Polewoi (1796 bis 1846) — dem eigentlichen Begründer eines ernsthaften Journalismus in Rußland — die Grundlagen einer neuen Kunstkritik festlegte. Die literarische Kritik — sagten sie — soll nicht nur den ästhetischen Wert eines Kunstwerkes analysieren, sondern hauptsächlich die darin vertretene Grundidee — seine „Philosophie" — und seine soziale Bedeutung.

Wenewitinoff, dessen eigene Dichtungen einen so hohen geistigen Wert hatten, rügte scharf das Fehlen höherer Ideen unter den russischen Romantikern und schrieb, daß „die wahren Poeten aller Nationen immer Philosophen gewesen seien, die die höchsten Gipfel der Kultur erreicht hatten." Ein Dichter, der mit sich selbst zufrieden ist, und nicht Ziele allgemeinen Fortschritts verfolgt, hat keinen Wert für seine Zeitgenossen.*)

---

*) Diese Bemerkung über die Vorgänger Bjelinskys entnahm ich einem Artikel von Professor Iwanoff über die literarische Kritik in Rußland (»Russisches encyklopädisches Diktionär«. Band 32, p. 771).



Nadeschdin folgte in der gleichen Richtung und wandte sich scharf gegen Puschkin wegen seiner mangelnden höheren Inspiration und weil „Wein und Weib" die einzigen Motive seiner Dichtungen gewesen waren. Er warf unseren Romantikern den Mangel an ethnographischer und historischer Treue in ihren Werken und die Bedeutungslosigkeit der Themata vor, die sie für ihre Dichtungen wählten. Auch Polewoi war ein so großer Bewunderer der Poesie Byrons und Viktor Hugos, daß er Puschkin und Gogol den Mangel an höheren Ideen in ihren Werken nicht verzeihen konnte. Da in diesen Werken nichts war, was Menschen zu höheren Ideen und Taten begeistern könnte, so konnten sie keinerlei Vergleich mit den unsterblichen Schöpfungen Shakespeares, Goethes und Hugos aushalten. Dieses Fehlen höherer Ideen in den Werken Puschkins und Gogols beeinflußte die letzten beiden Kritiker so sehr, daß sie nicht einmal den außerordentlichen Dienst anerkennen wollten, den diese Begründer der russischen Literatur uns durch die Einführung jenes gesunden Naturalismus und Realismus erwiesen haben, die seither ein charakteristischer Zug der russischen Kunst geworden sind, und deren Notwendigkeit sowohl Nadeschdin wie Polewoi als die Ersten anerkannt haben. Es blieb Bjelinsky vorbehalten, ihre Arbeit wieder aufzunehmen, sie zu vervollständigen und zu zeigen, welcher Technik sich eine wirklich gute Kunst zu bedienen hätte, und was sie zum Gegenstand haben sollte.

Wenn man Bjelinsky (1810 bis 1848) nur als einen sehr begabten Kunstkritiker hinstellen will, so wird damit lange nicht genug gesagt: er war in Wirklichkeit — und zwar in einem sehr wichtigen Moment menschlicher Entwickelung — ein Lehrer und Erzieher der russischen Gesellschaft, nicht nur in der Kunst — ihrem Wert, ihrem Zweck und ihrer Auffassung — sondern auch in der Politik, in sozialen Fragen und in humanitären Bestrebungen.

Er war der Sohn eines Militär-Arztes und verbrachte seine Kindheit in einer abgelegenen Provinz Rußlands. Von seinem



Vater, der den Wert von Kenntnissen wohl kannte, gut vorbereitet, trat er in die Petersburger Universität ein, wurde aber im Jahre 1832 wegen einer Tragödie, die er im Stil von Schillers Räubern geschrieben hatte, und die ein energischer Protest gegen die Leibeigenschaft war, von der Universität ausgeschlossen. Er hatte sich schon dem Kreis Herzens, Ogarjoffs, Stankewitschs u. s. w. angeschlossen und begann 1834 seine literarische Laufbahn durch eine kritische Arbeit, die sofort Beachtung fand. Von jener Zeit bis zu seinem Tode schrieb er kritische Artikel und bibliographische Notizen für einige der führenden Revuen, und er arbeitete so außerordentlich angestrengt, daß er im Alter von achtunddreißig Jahren an der Schwindsucht starb. Er starb nicht zu früh. In Westeuropa war die Revolution ausgebrochen, und als Bjelinsky auf dem Totenbette lag, pflegte ein Gendarmerie-Offizier von Zeit zu Zeit zu erscheinen, um sich zu überzeugen, ob er noch lebte. Befehl war erteilt worden, ihn zu verhaften, wenn er sich erholt haben würde, und sein Schicksal wäre zweifellos die Festung und im günstigsten Falle die Verbannung nach Sibirien gewesen.

Als Bjelinsky zu schreiben anfing, stand er völlig unter dem Einfluß der idealistischen deutschen Philosophie. Er war geneigt, zu meinen, daß die Kunst zu groß und zu rein sei, um irgend etwas mit den Tagesfragen zu tun zu haben. Sie sei eine Wiedergabe der allgemeinen Idee des Lebens der Natur, ihre Probleme seien die des Weltalls und nicht die armseliger Menschen und ihrer kleinen Schicksale. Von diesem idealistischen Standpunkt der Schönheit und Wahrheit aus, konstruierte er die Hauptprinzipien der Kunst, und erklärte er den Werdegang künstlerischer Gestaltung. In einer Folge von Artikeln über Puschkin schrieb er tatsächlich von diesem Standpunkt aus eine Geschichte der russischen Literatur bis zu Puschkin.

Bei solchen abstrakten Ansichten kam Bjelinsky während seines Aufenthaltes in Moskau sogar so weit, mit Hegel zu meinen, daß

„alles, was ist, vernünftig ist", und er predigte sogar eine „Versöhnung" mit dem Despotismus Nikolaus des Ersten. Jedoch unter dem Einfluß Herzens und Bakunins schüttelte er bald die Nebel der deutschen Metaphysik ab und begann nach seiner Übersiedelung nach St. Petersburg eine neue Tätigkeit.

Unter dem Eindruck, den der Realismus Gogols auf ihn machte – die besten Werke Gogols erschienen gerade damals – gelangte Bjelinsky zu der Überzeugung, daß wahre Poesie Leben ist, daß sie eine Poesie des Lebens und der Wirklichkeit sein muß. Und unter dem Einfluß der politischen Bewegung, die in Frankreich vor sich ging, gelangte er zu radikalen politischen Ideen. Er war ein großer Meister des Stils, und was er auch schrieb, war so voll Energie und trug gleichzeitig so sehr den Stempel seiner außerordentlich sympathischen Persönlichkeit, daß es auf seine Leser stets einen tiefen Eindruck machte. Und all sein Streben nach dem, was groß und edel ist, und seine ganze grenzenlose Wahrheitsliebe, die er bis dahin in den Dienst seiner Selbsterziehung und einer idealen Kunst gestellt hatte, widmete er nun dem Dienst der Menschheit innerhalb der ärmlichen Verhältnisse der russischen Wirklichkeit. Unbarmherzig analysierte er diese Wirklichkeit, und wo immer er in literarischen Werken Hochmut, Mangel an Ernst, das Fehlen eines allgemeinen Interesses, Anhänglichkeit an den überwundenen Despotismus, oder die Sklaverei in irgend einer Form – die Sklaverei der Frau inbegriffen – sah oder auch nur fühlte, da bekämpfte er diese Übel und diese Tendenz des Schreibers mit aller Energie und Leidenschaft. So wurde er als Kunstkritiker gleichzeitig ein politischer Schriftsteller im besten Sinne des Wortes, ein Förderer der höchsten humanitären Grundsätze.

In seinem Briefe an Gogol, dessen „Briefwechsel mit Freunden" (siehe Kap. III) betreffend, entwickelte er ein ganzes Programm dringender sozialer und politischer Reformen. Aber seine Tage waren schon gezählt. Seine Übersicht über die Literatur des



Jahres 1847, die besonders schön und tief war, ist sein letztes Werk geblieben. Der Tod ersparte es ihm, die dunkle Wolke der Reaktion zu sehen, in der Rußland in den Jahren 1848 bis 1855 eingehüllt war.

Walerian Majkoff (1823 bis 1847), der ein großer Kritiker in derselben Richtung wie Bjelinsky zu werden versprach, starb unglücklicherweise zu jung; aber Tschernischewsky und bald darauf Dobroluboff waren es, die das Werk Bjelinskys und seiner Vorgänger fortsetzten und weiter entwickelten.

Die leitende Idee Tschernischewskys (1828 bis 1889) war, daß die Kunst nicht Selbstzweck sei, daß das Leben höher stehe als die Kunst, und daß das Ziel der Kunst sei, „das Leben zu erklären, es zu deuten und eine Meinung darüber auszudrücken." Er entwickelte diese Ideen in einem gedankenvollen und anregenden Werke „Das ästhetische Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit", in welchem er die überlieferten Theorien der Ästhetik niederriß und eine realistische Definition des Schönen gab. Die Empfindung, — schrieb er — die das Schöne in uns erweckt, ist ein Gefühl strahlenden Glückes, ähnlich dem, das in uns durch die Gegenwart eines geliebten Wesens wachgerufen wird. Es muß deshalb etwas uns Teures enthalten, und dieses teure Etwas ist „das Leben". „Zu sagen, daß das, was wir „Schönheit" nennen, Leben ist; daß das Wesen schön ist, in dem wir das Leben sehen — das Leben, wie es nach unseren Begriffen sein sollte — und daß dasjenige schön sei, was von Leben zeugt — diese Definition, sollten wir meinen, erklärt in befriedigender Weise alle Fälle, die in uns das Gefühl des Schönen erweckten." Die Schlußfolgerung, die aus einer solchen Definition zu ziehen ist, ist die, daß das Schöne in der Kunst, weit entfernt schöner zu sein, als das Schöne im Leben, nur den Begriff vom Schönen darzustellen habe, den der Künstler dem Leben entlehnt hat. Das Ziel der Kunst ist in hohem Grade dasselbe wie das der Wissenschaft, obgleich ihre Mittel ver-



schieden sind. Das wahre Ziel der Kunst ist, zu zeigen, was am menschlichen Leben interessant ist, und uns zu lehren, wie die Menschen leben, und wie sie leben sollten. Diese letztere Seite von Tschernischewskys Lehre wurde besonders noch von Dobroluboff weiter entwickelt.

Dobroluboff (1836 bis 1861) wurde in Nischni-Nowgorod geboren, wo sein Vater Ortsgeistlicher war, und er erhielt seine Erziehung zuerst in einer geistlichen Schule und dann in einem Seminar. Im Jahre 1853 ging er nach St. Petersburg und trat in das pädagogische Institut ein. Seine Mutter und sein Vater starben im nächsten Jahre, so daß er dann alle seine Brüder und Schwestern zu erhalten hatte. Stunden, für die er lächerlich schlecht bezahlt wurde, und Übersetzungen, die ihm nicht viel mehr eintrugen — all das neben seinen studentischen Pflichten — legte ihm ein schreckliches Arbeitspensum auf, das seine Gesundheit schon im frühen Alter untergrub. Im Jahre 1855 machte er die Bekanntschaft Tschernischewskys und übernahm, nachdem er im Jahre 1857 seine Studien im Institut beendet hatte, die Redaktion des kritischen Teils des „Sowremennik“ und arbeitete daran mit voller Anstrengung. Vier Jahre später, im November 1861, starb er im Alter von 25 Jahren. Er hatte sich buchstäblich zu Tode gearbeitet. Er hinterließ vier Bände kritischer Essays, deren jedes eine bedeutende originale Arbeit ist. Essays, wie „Das Reich der Finsternis“, „Ein Lichtstrahl“, „Was ist Oblomofftum?“, „Wann kommt der wahre Tag?“ hatten einen besonders tiefen Einfluß auf die Entwickelung der Jugend jener Zeit,

Nicht daß Dobroluboff ein sehr bestimmtes Kriterium der literarischen Kritik, oder ein deutliches Programm des Erforderlichen gehabt hätte, aber er war einer der reinsten und festesten Repräsentanten jenes neuen Menschentypus — der Real-Idealisten, deren Kommen Turgenjeff gegen Ende der fünfziger Jahre voraussah. In allem, was er schrieb, fühlte man daher den durch und durch

sittlichen und absolut zuverlässigen, leicht asketischen „Rigoristen", der alle Lebenstatsachen von dem Gesichtspunkt aus beurteilte: „Was werden sie den arbeitenden Klassen nützen?" oder „Wie werden sie die Arbeit der Männer unterstützen, die denselben Weg suchen?" Seine Haltung gegenüber der professionellen Ästhetik war eine fast verächtliche; aber er selbst hatte ein tiefes Verständnis und hohen Genuß an großen Kunstwerken. Er verurteilte Puschkin nicht wegen seiner Oberflächlichkeit, noch Gogol wegen seiner Ermangelung eines Ideals. Er riet Niemandem, Novellen oder Gedichte aus einem bestimmten Zweck heraus zu schreiben, er wußte, daß die Resultate minderwertig sein würden. Er räumte ein, daß die großen Genies mit ihrem unbewußten Schaffen im Recht waren, weil er verstand, daß der wirkliche Künstler nur schafft, wenn er von diesem oder jenem Stück Wirklichkeit gepackt worden ist. Er fragt bei einem Kunstwerk nur darnach, ob es treu und richtig das Leben wiedergibt, oder nicht. Wenn nicht, so geht er daran vorüber; aber wenn es das wirkliche Leben darstellte, dann schrieb er Essays über dieses Leben; und seine Artikel wurden Essays über moralische, politische oder ökonomische Fragen, während das Kunstwerk nur die Unterlagen zu einer solchen Diskussion lieferte. Das erklärt den Einfluß Dobroluboffs auf seine Zeitgenossen. Solche Essays von solch einer Persönlichkeit geschrieben, waren genau das, was man in der Unruhe dieser Jahre brauchte, um bessere Menschen für die kommenden Kämpfe vorzubereiten. Sie waren eine Schule für die politische und moralische Erziehung.

Pissareff (1841 bis 1868), sozusagen der kritische Nachfolger Dobroluboffs, war ein ganz anderer Mann. Er wurde in einer reichen Gutsbesitzersfamilie geboren und hatte eine Erziehung empfangen, in der er niemals kennen lernte, was Entbehrung heißt; aber er erkannte bald die Nachteile eines solchen Lebens, und als er auf der Petersburger Universität war, verließ er das



reiche Haus seines Onkels und ließ sich mit einem armen Mitstudenten nieder, oder wohnte mit einer Anzahl anderer Studenten zusammen, während deren lärmenden Unterhaltungen oder Liedern er zu schreiben pflegte. Wie Dobroluboff arbeitete er außerordentlich intensiv und setzte jedermann durch seine vielseitigen Kenntnisse und die Leichtigkeit, mit der er sie erwarb, in Erstaunen. Im Jahre 1862, als die Reaktion sich wieder bemerkbar machte, gestattete er einem Kameraden, in einer geheimen Druckerei einen seiner Artikel – die Kritik irgend eines reaktionären politischen Pamphlets – zu drucken, der nicht die Autorisation der Zensur bekommen hatte. Die geheime Druckerei wurde entdeckt, und Pissareff vier Jahre lang in der Peter-Pauls-Festung gefangen gehalten. Dort schrieb er alles das, was ihn in ganz Rußland bekannt machte. Als er aber das Gefängnis verließ, war seine Gesundheit bereits untergraben, und im Sommer 1868 ertrank er beim Baden in einem der baltischen Seebäder.

Auf die russische Jugend seiner Zeit und dadurch auf den Anteil, den sie später an dem allgemeinen Fortschritt des Landes nahm, übte Pissareff einen Einfluß aus, der dem Bjelinskys, Tschernischewskys und Dobroluboffs an die Seite zu stellen ist. Auch hier ist es unmöglich, Art und Ursache dieses Einflusses einfach auf die Leitsätze von Pissareffs Kunstkritik zurückzuführen. Sein Grundgedanke in dieser Beziehung kann in wenigen Worten charakterisiert werden: sein Ideal war der „gedankenvolle Realist“ – der Typus, den Turgenjeff gerade in Basaroff schilderte, und den Pissareff in seinen kritischen Essays weiter entwickelte. Er teilte Basaroffs geringe Meinung von der Kunst, aber als eine Konzession stellte er die Forderung auf, daß die russische Kunst wenigstens die Höhen erklimmen solle, die die Kunst in Goethe, Heine und Börne erreicht hatte, um die Menschheit zu erheben; von denjenigen aber, die fortwährend von der Kunst sprechen, aber nichts schaffen können, was ihr einigermaßen nahe käme, ver-



langte er, daß sie ihre Fähigkeiten auf einem mehr innerhalb ihrer Kräfte liegenden Gebiet betätigen sollten. Dies ist der Grund, weshalb er sich so eingehend der Aufgabe widmete, die Poesie Puschkins in ihrer verhältnismäßigen Wertlosigkeit zu beleuchten. In der Ethik war er ganz einig mit dem Nihilisten Basaroff, der sich keiner anderen Autorität als der eigenen Vernunft beugte, und er glaubte (wie Basaroff in seiner Unterhaltung mit Pawel Petrowitsch), daß die Hauptnotwendigkeit zu jener Zeit war, den durch und durch wissenschaftlich gebildeten Realisten zu entwickeln, der mit allen Traditionen und Irrtümern der alten Zeit brechen und bei seiner Arbeit das menschliche Leben mit dem gesunden Menschenverstand des Realisten betrachten würde. Er trug sogar selbst zur Verbreitung einer gesunden naturwissenschaftlichen Kenntnis bei, die sich in jenen Jahren so üppig entwickelt hatte und schrieb eine sehr bedeutsame Auseinandersetzung über den Darwinismus in einer Artikelserie unter dem Titel „Der Fortschritt in der Pflanzen- und Tierwelt".

Aber all dieses — wie Skabitschewsky sehr richtig sagt — bestimmt keineswegs Pissareffs Stellung in der russischen Literatur. In all diesem verkörperte er nur einen bestimmten Zeitabschnitt in der Entwickelung der russischen Jugend mit all ihren Übertriebenheiten. Der wahre Grund von Pissareffs Einfluß lag wo anders und kann am besten an dem folgenden Beispiel erklärt werden. Es erschien eine Novelle, in der der Autor von einem gutherzigen, rechtschaffenen, aber ganz ungebildeten Mädchen erzählte, das in bezug auf Glück und Leben die allergewöhnlichsten Begriffe hatte, dem alle üblichen Gesellschaftsvorurteile anhafteten, wie sie sich verliebt und von allem möglichen Unglück betroffen wird. Dieses Mädchen war — Pissareff verstand es von vornherein — keineswegs erfunden. Tausende und Abertausende solcher Mädchen existieren, und ihre Schicksale haben den gleichen Verlauf. Sie sind, wie er sich ausdrückt, „Musselin-Mädchen";

ihre Weltanschauung geht nicht viel über ihre Musselinkleider hinaus, und er folgerte, wie sie mit ihrer „Musselin-Erziehung" und ihren „Musselin-Mädchen-Begriffen" unabweislich ins Unglück geraten müßten. Und mit diesem Artikel, den jedes Mädchen in jeder gebildeten russischen Familie las und noch liest, veranlaßte er Tausende und Abertausende russischer Mädchen, sich zu sagen: „Nein, nie will ich wie dieses arme Musselin-Mädchen sein. Ich will mir Kenntnisse erwerben, ich will denken und ich will mir eine bessere Zukunft bereiten." Jeder seiner Artikel hatte eine ähnliche Wirkung. Sie gaben dem jungen Geist den ersten Anstoß. Sie öffneten die Augen der jungen Leute für die Tausende von Einzelheiten des Lebens, für die uns die Gewohnheit blind macht, deren Summe aber jene erstickende Atmophäre ergibt, unter der die Heldinnen zu verkümmern pflegten, die uns „Krestowsky-Pseudonym" vorführte. Von jenem Leben, das nur Täuschungen, Abstumpfung und ein Dahinvegetieren zur Folge haben konnte, rief er die Jugend beider Geschlechter fort zu einem Leben voller Licht und Kenntnis, einem Leben der Arbeit, der großen Gesichtspunkte und Sympathien, das sich jetzt dem „denkenden Realisten" auftat.

Die Zeit ist noch nicht gekommen, um die Tätigkeit Michailowskys (1842 bis 1904), der in den siebziger Jahren der führende Kritiker wurde und es bis zu seinem Tode blieb, voll würdigen zu können. Überdies wäre seine genaue Stellung nicht zu verstehen, ohne daß ich auf viele charakteristische Einzelheiten der intellektuellen Bewegung in Rußland während der letzten dreißig Jahre einginge, und diese Bewegung ist eine außerordentlich komplizierte gewesen. So genüge es, zu sagen, daß mit Michailowsky die literarische Kritik eine philosophische Wendung nahm. In dieser Zeit hatte Spencers Philosophie in Rußland tiefen Eindruck gemacht, und Michailowsky unterwarf sie einer strengen Analyse vom anthropologischen Standpunkt aus, worin er ihre



schwachen Seiten aufzeigte und eine eigene „Theorie des Fortschritts“ ausarbeitete, von der man sicherlich in Westeuropa mit Achtung sprechen wird, wenn sie außerhalb Rußlands bekannt wird. Seine sehr bedeutsamen Artikel über den „Individualismus“, über „Helden und die Menge“, über „Das Glück“ haben ähnlichen philosophischen Wert; während schon aus den geringfügigen Zitaten aus „Die linke und die rechte Hand des Grafen Tolstoi“, die in einem früheren Kapitel gegeben wurden, leicht zu ersehen ist, wo seine Sympathien lagen.

Von den anderen Kritikern derselben Richtung will ich nur Skabitschewsky erwähnen (geboren im Jahre 1838), den Verfasser einer sehr gut geschriebenen Geschichte der modernen russischen Literatur, die bereits in diesen Kapiteln erwähnt wurde; K. Arsenieff (geboren 1837), dessen „Kritische Studien“ (1888) umso interessanter sind, als sie mit ziemlicher Ausführlichkeit einige der weniger bekannten Dichter und zeitgenössischen jüngeren Schriftsteller behandeln; und P. Polewoy (1839 bis 1903), den Autor vieler historischer Romane und einer populären und sehr wertvollen „Geschichte der russischen Literatur“. Ich bin jedoch gezwungen, das nach dem Tode von Bjelinsky erschienene wertvolle kritische Werk von Druschinin (1824 bis 1864) und ebenso A. Grigorieff (1822 bis 1864), einen glänzenden und originellen Kritiker aus dem slavophilen Lager, stillschweigend zu übergehen. Beide nahmen den „ästhetischen“ Standpunkt ein und bekämpften den Nützlichkeits-Standpunkt in der Kunst; sie hatten aber keinen großen Erfolg.

Tolstois „Was ist Kunst“.

Wir sehen also, daß in den letzten achtzig Jahren die russischen Kunstkritiker – mit Venevitinoff und Nadeschdin beginnend – die Idee aufstellten, daß die Kunst nur dann Lebensberechtigung habe, wenn sie im „Dienste der Gesellschaft“ steht und dazu beiträgt, die



Gesellschaft zu höheren menschlichen Anschauungen zu erheben, und zwar durch solche Mittel, die der Kunst eigentümlich sind und die sie von der Wissenschaft unterscheiden. Diese Idee, die das Mißfallen der westeuropäischen Leser erregte, als Proudhon sie entwickelte, wurde in Rußland von all denen verfochten, die einen wirklichen Einfluß auf das kritische Urteil in Kunstfragen ausübten. Und sie fanden in der Tat bei einigen unserer größten Dichter, wie Lermontoff und Turgenjeff, Unterstützung. Die Kritiker des anderen Lagers, wie Druschimin, Annenkoff und A. Grigorieff, die entweder den entgegengesetzten Standpunkt der „Kunst um der Kunst willen", oder aber einen vermittelnden Standpunkt einnahmen, der als Grundsatz aufstellte, daß das Kriterium der Kunst „das Schöne" sei und an den Theorien der deutschen ästhetischen Schriftsteller festhielt, haben keinen Einfluß auf das russische Denken gehabt.

Die Metaphysik der deutschen Ästhetiker war mehr als einmal in der Meinung der russischen Leser zunichte gemacht worden, ganz besonders von Bjelinsky in seiner „Literarischen Revue des Jahres 1847" und von Tschernischewsky in seinem Buche „Das ästhetische Verhältnis der Kunst zur Wirklichkeit". In dieser Revue entwickelte Bjelinsky ausführlich seine Ideen über die Kunst im Dienste der Menschheit und bewies, daß, obgleich die Kunst nicht identisch ist mit der Wissenschaft und sich von dieser durch die Art und Weise unterscheidet, mit der sie die Tatsachen des Lebens behandelt, doch beide ein gemeinsames Ziel haben. Der Mann der Wissenschaft beweist — der Dichter zeigt, aber beide überzeugen, der eine durch seine Argumente, der andere durch seine Szenen aus dem Leben. Dasselbe tat Tschernischewsky, indem er behauptete, daß das Ziel der Kunst dem der Geschichte nicht unähnlich sei: sie erklärt uns das Leben, und daher würde eine Kunst, die nur die Tatsachen des Lebens wiedergibt, ohne sie künstlerisch zu gestalten, überhaupt keine Kunst sein.



Diese wenigen Bemerkungen werden erklären, warum Tolstois „Was ist Kunst“ in Rußland viel weniger Eindruck hervorrief als im Auslande. Was uns an diesem Buche auffiel, war nicht seine Grundidee, die uns schon gut bekannt war, sondern die Tatsache, daß der große Künstler sie auch zu der seinen machte und sie mit der ganzen Macht seiner künstlerischen Erfahrung unterstützte, und dann natürlich die literarische Form, die er dieser Idee gab. Ferner lasen wir mit größtem Interesse seine witzigen Kritiken über die „dekadenten“ Dichterlinge und die Libretti der Wagnerschen Opern. Bezüglich der letzteren möchte ich nebenbei bemerken, daß Wagner an Stellen, wo er allgemeine menschliche Leidenschaften, wie Liebe, Mitleid, Neid, Lebensfreude u. s. w., behandelt, eine wunderbar schöne Musik dazu schrieb und darüber ganz seinen Sagen-Hintergrund vergaß.

„Was ist Kunst“ erweckte um so größeres Interesse in Rußland, weil sowohl die Verteidiger der reinen Kunst, als auch die Bekämpfer der „Nihilisten in der Kunst“ gewohnt gewesen waren, Tolstoi für sich zu beanspruchen. In seiner Jugend scheint er wirklich keine sehr bestimmten Ideen über Kunst gehabt zu haben. Auf jeden Fall, als er im Jahre 1859 als Mitglied in die Gesellschaft der Freunde russischer Literatur aufgenommen wurde, hielt er eine Rede über die Notwendigkeit, die Kunst nicht in die kleinen Tagesstreitigkeiten hineinzuziehen, worauf ihm der Slavophile Homyakoff in einer feurigen Rede erwiderte und seine Anschauungen mit großer Energie bekämpfte.

»Es gibt Momente — große historische Momente« — sagte Homyakoff, »wo die Selbstanklage (er meinte von Seiten der Gesellschaft) besondere, unbestreitbare Rechte hat. Das »Zufällige« und das »Vorübergehende« in der historischen Entwickelung eines Volkes gewinnen dann die Bedeutung des Universellen, des allgemein Menschlichen, weil alle Generationen und alle Nationen das schmerzvolle Stöhnen und die schmerzvollen Bekenntnisse einer gewissen Generation oder Nation verstehen können und — verstehen.« . . . . »Ein Künstler«, so fuhr er fort, »ist nicht eine Theorie, nicht ein bloßer Held der Idee und Gehirntätigkeit. Er ist ein Mensch — — und jedes Mal ein



Mann seiner Zeit — gewöhnlich einer ihrer besten Vertreter.... Infolge einer starken Eindrucksfähigkeit, ohne die er kein Künstler wäre, wirken auf ihn stärker als auf Andere die schmerzlichen und angenehmen Eindrücke der Gesellschaft, in der er geboren wurde.«

Indem er nun zeigte, daß Tolstoi schon gerade diesen Standpunkt in einigen seiner Werke eingenommen hatte, z. B. als er den Tod des Kutschers in „Drei Todesarten" beschreibt, schloß Homyakoff mit den Worten: „Ja, Sie waren und werden einer von denen sein, die die Übel der Gesellschaft aufdecken. Bleiben Sie auf diesem ausgezeichneten Wege, den sie gewählt haben."*)

In jedem Fall bricht Tolstoi in „Was ist Kunst" gänzlich mit den Theorien der „Kunst um der Kunst willen" und stellt sich offen auf die Seite derjenigen, deren Ideen in den vorhergehenden Seiten dargelegt wurden. Er grenzt nur noch das Bereich der Kunst genauer ab, indem er sagt, daß der Künstler immer bestrebt sei, den Anderen die gleichen Gefühle mitzuteilen, die er selbst beim Anblick der Natur oder des menschlichen Lebens empfunden hat. Nicht zu überzeugen, wie Tschernischewsky sagte, sondern die Anderen mit seinen eigenen Gefühlen zu durchdringen, sei die Aufgabe des Künstlers, was sicherlich weit richtiger ist. Jedoch — „Gefühle" und „Gedanken" sind untrennbar. Um ein Gefühl auszudrücken, braucht man Worte, und ein in Worten ausgedrücktes Gefühl ist ein Gedanke. Und wenn Tolstoi sagt, daß das Ziel der künstlerischen Tätigkeit sei, die „höchsten Gefühle, welche die Menschheit erreicht hat", zu vermitteln, und daß die Kunst „religiös" sei, d. h. die höchsten und besten Gefühle erwecken

*) Die Rede von Homyakoff ist in Skabitschewskys Geschichte der »Modernen russischen Literatur« abgedruckt. Ich bemühte mich, Tolstois Rede zu bekommen, weil ich glaube, daß die Anschauungen, die er über »das Bleibende in der Kunst, das Universelle« aussprach, schwerlich die Bloßlegung der Übel, an denen die Gesellschaft in einem gewissen Moment leidet, ausschlossen. Vielleicht meinte er dasselbe, was Nekrassoff meinte, als er die Literatur, zu der Stschedrins »Skizzen aus der Provinz« die Veranlassung gegeben hatten, als eine Geißelung der kleinen Diebe zur Belustigung der großen bezeichnete. Unglücklicherweise wurde diese Rede nicht gedruckt, und das Manuskript konnte nicht gefunden werden.



müsse, so drückt er nur in anderen Worten das aus, was unsere besten Kritiker seit Denevitinoff, Nadeschdin und Polewoy bereits gesagt haben. Und tatsächlisch, wenn er sich beklagt, daß niemand die Menschen lehrt, wie sie leben sollen, so übersieht er, daß es gerade das ist, was gute Kunst bewirkt, und was unsere Kunstkritiker immer getan haben. Bjelinsky, Dobroluboff, Pissareff und ihre Nachfolger haben nichts anderes getan, als die Menschen gelehrt, wie sie leben sollen. Sie studierten und analysierten das Leben, wie es von den größten Künstlern jedes Jahrhunderts verstanden worden war und zogen aus ihren Werken Schlüsse über die rechte Lebensführung.

Und noch mehr. Wenn Tolstoi mit der ganzen Wucht seiner Kritik das geißelt, was er so glänzend als „Fälschungen der Kunst" beschreibt, so setzt er damit nur das Werk Tschernischewskys, Dobroluboffs und ganz besonders Pissareffs fort. Er ergreift Partei für Basaroff. Aber das Eintreten dieses großen Künstlers versetzt der Theorie von der „Kunst um der Kunst willen" – die in Westeuropa noch Geltung hat, einen noch schwereren Schlag, als Proudhon oder irgend einer unserer im Westen noch unbekannten russischen Kritiker hätte tun können.

Was Tolstois Idee anbetrifft, daß der Wert eines Werkes von seiner Verständlichkeit für die große Masse abhängen soll – welche Idee von allen Seiten so heftig angegriffen, ja sogar verspottet wurde – so enthält sie, glaube ich, wenn sie vielleicht auch nicht sehr gut ausgedrückt ist, doch den Keim eines großen Gedankens, der früher oder später sicherlich einmal durchdringen wird. Es steht fest, daß jede Form der Kunst eine gewisse konventionelle Art des Ausdruckes hat – eben ihre eigene Art – „Andere mit den Gefühlen des Künstlers zu durchdringen" und es erfordert daher eine gewisse Übung, sie zu verstehen. Tolstoi hat kaum Recht, wenn er die Tatsache übersieht, daß einige Übung nötig ist, um selbst die einfachsten Kunstformen richtig zu erfassen, und sein



Kriterium des allgemeinen Verständnisses scheint daher weithergeholt zu sein.

Dennoch liegt in dem, was er sagt, ein tiefer Sinn. Tolstoi hat sicherlich Recht, wenn er fragt, warum die Bibel — ein für Jedermann verständliches Kunstwerk — noch nicht abgeschafft wurde. Michelet hat bereits eine ähnliche Bemerkung gemacht; er sagte, daß das, was unser Jahrhundert braucht, „Das Buch" sei, welches in einer großen, poetischen Form, für Jedermann verständlich, die Verkörperung der Natur in ihrer ganzen Pracht und die Geschichte der Menschheit in ihren tiefsten menschlichen Zügen enthalten müsse. Humboldt hat in seinem „Kosmos" danach gestrebt; aber so bedeutend sein Werk auch ist, so ist es doch nur Wenigen verständlich. Er war nicht dazu bestimmt, die Wissenschaft in Poesie umzusetzen. Und wir haben kein Kunstwerk, das diesem Bedürfnis der modernen Menschheit auch nur annähernd entspricht.

Die Ursache hierfür ist augenscheinlich: weil die Kunst zu künstlich geworden ist; weil sie dadurch, daß sie in erster Linie für die Reichen bestimmt ist, ihre Ausdrucksformen zu sehr spezialisiert hat, so daß sie nur von den Wenigen verstanden wird. In dieser Hinsicht ist Tolstoi durchaus im Recht. Man nehme die große Anzahl der in diesem Buche erwähnten vorzüglichen Werke; wie wenige von ihnen werden je einem großen Publikum verständlich werden! Wir bedürfen in der Tat einer neuen Kunst. Und sie wird kommen, wenn der Künstler in richtiger Auffassung von Tolstois Idee sich selbst sagen wird: „Ich kann hohe philosophische Kunstwerke schreiben, in denen ich das innere Drama des gebildeten und vornehmen Menschen unserer Zeit schildere; ich kann Werke schreiben, welche die höchste Poesie der Natur enthalten und eine tiefe Kenntnis und ein tiefes Verstehen des Lebens in der Natur umfassen; aber wenn ich solche Dinge schreiben kann, so muß ich — wenn ich ein wirklicher Künstler bin — auch fähig sein, zu Allen zu sprechen: ich muß auch so schreiben können, daß,



obgleich meine Auffassung ebenso tief bleibt, doch Jedermann, auch der einfachste Bergmann oder Bauer, mein Werk verstehen und genießen kann!" Es ist nicht richtig, zu sagen, daß ein Volkslied höhere Kunst ist als eine Beethovensche Sonate; man kann einen Sturm in den Alpen und den Kampf dagegen nicht mit einem schönen, ruhigen Hochsommer-Tag und dem Heumachen vergleichen. Aber die echte, große Kunst, die ungeachtet ihrer Tiefe und ihres erhabenen Fluges in die Hütte jedes Bauern eindringen und Jedermann mit einer höheren Auffassung von Ideal und Leben erfüllen wird, eine solche Kunst ist wirklich nötig.

Einige zeitgenössische Novellisten.

Es gehört nicht zum Plan dieses Buches, zeitgenössische russische Schriftsteller zu analysieren. Ein zweiter Band würde nötig sein, um ihnen gerecht zu werden, nicht nur wegen der literarischen Bedeutung, die einige von ihnen haben, und der Wichtigkeit der verschiedenen Kunstrichtungen, die sie repräsentieren, sondern hauptsächlich deshalb, weil eine genaue Erklärung des Charakters der gegenwärtigen Literatur und der verschiedenen Strömungen in der russischen Kunst es erfordern würde, in viele Details einzugehen bezüglich der besonderen Verhältnisse, unter denen das Land während der letzten dreißig Jahre gelebt hat. Zudem haben die zeitgenössischen Schriftsteller noch nicht ihr letztes Wort gesagt, und wir können von ihnen Werke erwarten von noch größerem Werte als die bisherigen. Ich bin daher gezwungen, mich bei Erwähnung der hervorragendsten lebenden Novellisten der Gegenwart auf kurze Bemerkungen zu beschränken.

Oertel (geboren 1855) hat sich leider in den letzten Jahren von der Literatur zurückgezogen, gerade zu einer Zeit, wo seine letzte Novelle, „Smyéna", (Wachablösung) Beweise einer Weiterentwickelung seines sympathischen Talentes gegeben hatte. Er wurde im Grenzland der russischen Steppen geboren und auf einem der



großen Güter dieser Gegend erzogen. Später ging er auf die Universität in St. Petersburg, wurde aber nach einigen „Studenten=unruhen" gezwungen, sie zu verlassen und in der Stadt Twer interniert. Er kehrte jedoch bald in seine heimatliche Steppen=gegend zurück, die er mit derselben Leidenschaft liebte, wie Nikitin, Lewitoff und Koltsoff.

Oertel begann seine literarische Laufbahn mit einigen kurzen Skizzen, welche jetzt in zwei Bänden unter dem Titel „Tagebuch eines Steppen=Mannes" gesammelt sind, und deren Art sehr an Turgenjeffs „Tagebuch eines Jägers" erinnert. In diesen kleinen Erzählungen ist die Natur der Steppen mit großer Wärme und Poesie wundervoll geschildert und die Typen der Bauern, die darin vorkommen, sind vollständig naturgetreu, ohne einen Versuch der Idealisierung, obgleich man fühlt, daß der Autor kein großer Be=wunderer der „Intellektuellen" ist und die allgemeine Ethik des Landlebens vollauf würdigt. Einige dieser Skizzen, besonders diejenigen, die von der sich ausbreitenden Dorf=Bourgeoisie handeln, sind in hohem Grade künstlerisch.

„Zwei Paare" (1887), welches die ähnliche Geschichte zweier junger Liebespaare – das eine aus der gebildeten Klasse, das zweite aus dem Bauernstande – zum Gegenstand hat, ist ersicht=lich unter dem Einfluß der Ideen Tolstois geschrieben und trägt Spuren einer Tendenz, welche an manchen Stellen den künst=lerischen Wert der Novelle beeinträchtigt. Nichtsdestoweniger ent=hält sie ausgezeichnete Szenen, die die feine Beobachtungsgabe des Autors dartun.

Gleichwohl liegt die wirkliche Stärke Oertels nicht in der Be=handlung psychologischer Probleme; sein eigentliches Gebiet ist die Beschreibung ganzer Gegenden, mit der ganzen Mannigfaltigkeit der Menschentypen, die man bei der gemischten Bevölkerung Süd=rußlands findet, und seine Stärke offenbart sich am besten in „Die Gardenins, ihr Gefolge, ihre Anhänger und ihre Feinde" und in

„Wachablösung". Russische Kritiker haben natürlich die jungen Helden Efrem und Nikolaus, die in „Die Gardenins" vorkommen, sehr ernsthaft und eingehend diskutiert, und sie haben eine genaue Untersuchung über die Denkweise dieser jungen Leute angestellt. Aber das ist von untergeordneter Bedeutung, und man muß fast bedauern, daß der Autor, dem Geschmacke seiner Zeit nachgebend, den beiden jungen Leuten eine größere Beachtung geschenkt hat, als sie eigentlich verdienen, da sie doch nur zwei weitere Einzelerscheinungen in dem großen Bilde des Landlebens sind, das er entworfen hat. Aber ebenso wie sich in Gogols Erzählungen eine ganze Welt vor uns auftut — das Leben in einem kleinrussischen Dorf oder Provinzstädtchen — so entrollt sich auch hier vor unseren Blicken, wie schon der Titel der Novelle andeutet, das ganze Leben auf einem großen Gute zur Zeit der Leibeigenschaft mit seiner Menge von Gefolge, Anhängern und Feinden, die sich alle um das Pferde=Gestüt gruppieren, das den Ruhm des Gutes bildet und der Stolz aller ist, die mit ihm in Zusammenhang stehen. Das Leben dieser Volksmenge, das Leben auf den Pferdemärkten und Rennen ist das Interessanteste in dem Buche, — nicht die Debatten und nicht die Liebe einiger junger Leute. Und dieses Leben ist in einer ebenso meisterhaften Art wiedergegeben, wie uns gute, holländische Bilder Jahrmärkte u. s. w. veranschaulichen. Keinem Schriftsteller in Rußland seit Sergius Aksakoff und Gogol ist es so gut gelungen, ein ganzes Stück Rußlands darzustellen mit seinem Reichtum an Gestalten, alle lebendig und alle in Stellungen der relativen Wichtigkeit, die sie im wirklichen Leben einnehmen.

Dieselbe Kraft fühlt man in „Wachablösung". Das Thema dieser Novelle ist sehr interessant; es zeigt uns, wie die alten Adelsfamilien zugrunde gehen gleich ihren Gütern, und wie eine andere Menschenklasse — Kaufleute und skrupellose Abenteurer — von ihren Gütern Besitz ergreift, während eine neue Klasse von



jüngeren Kaufleuten und Beamten, die schon etwas Verständnis für Freiheitsideen und höhere Kultur hat, bereits den Keim einer neuen Schicht der gebildeten Klasse darstellt. Auch bei dieser Novelle richten einige Kritiker ihre Aufmerksamkeit hauptsächlich auf die zweifellos sehr interessanten Typen der jungen Aristokratin, des Bauern, der ein Non-Conformist ist, und den sie zu lieben beginnt, und den praktischen, radikalen jungen Kaufmann, die alle vollständig naturgetreu gezeichnet sind; dabei aber übersehen sie das wirklich Bedeutende an der Novelle. Hier sehen wir wieder eine Gegend in Südrußland (ebenso typisch wie es der ferne Westen in den Vereinigten Staaten ist) voll pulsierenden Lebens, voll lebenskräftiger Männer und Frauen, so wie sie einige zwanzig Jahre nach der Befreiung von der Leibeigenschaft waren, als ein neues Leben, nicht ohne einige amerikanische Züge, in die Erscheinung trat. Der Gegensatz zwischen diesem jungen Leben und dem verfallenen Herrensitz ist ebenfalls sehr gut wiedergegeben in dem Roman der jungen Leute — und das Ganze trägt den Stempel der sehr sympathischen Individualität des Autors.

Korolenko war geboren im Jahre 1853 in einem kleinen Städtchen des westlichen Rußlands, und hier empfing er auch seine erste Erziehung. Im Jahre 1872 kam er auf die Landwirtschaftliche Hochschule in Moskau, mußte sie jedoch bald wieder verlassen, da er an studentischen Unruhen teilgenommen hatte. Später wurde er als „Politischer“ verhaftet und verbannt, zuerst nach einer kleinen Stadt im Ural und dann nach West-Sibirien; von hier aus wurde er, da er sich geweigert hatte, Alexander III. den Treueid zu leisten, nach einem jakutischen Lager mehrere hundert Meilen jenseits Jakutsk transportiert. Hier verbrachte er mehrere Jahre und nahm dann, als er im Jahre 1886 nach Rußland zurückkehrte und ihm das Wohnen in Universitätsstädten verboten wurde, seinen Aufenthalt in Nischni-Nowgorod.

Das Leben in dem fernen Norden in den Einöden von Jakutsk,



in einem kleinen Lager, das fast das halbe Jahr im Schnee vergraben lag, übte auf Korolenko einen außerordentlich tiefen Eindruck aus, und die kleinen Geschichten, in denen er sibirische Sujets behandelte („Makars Traum“, „Der Mann aus Sachalin“ u. s. w.) waren so schön, daß er einstimmig als der wahre Erbe Turgenjeffs erklärt wurde. In diesen kleinen Geschichten Korolenkos liegt eine solche Kraft, so viel abwägendes Urteil, eine solche Meisterschaft in der Schilderung der Charaktere, und eine künstlerische Vollendung, die ihn nicht nur von den meisten seiner jungen Zeitgenossen unterscheiden, sondern ihn auch als echten Künstler offenbaren. Die Novelle „Was der Wald erzählt“, in welcher er eine dramatische Episode aus der Zeit der Leibeigenschaft in Lithauen darstellt, festigte nur aufs Neue die hohe Wertschätzung, die Korolenko bereits gewonnen hatte. Sie ist keine Nachahmung von Turgenjeff, und doch wird man sofort durch das Verstehen des Waldlebens an des großen Novellisten wundervolle Skizze „Waldland“ (Poljesie) erinnert. Die Novelle, „In schlechter Gesellschaft“, gibt offenbar eine Schilderung aus seiner Kindheit, und dieses Idyll unter Landstreichern und Dieben, die sich in irgendwelchen Turm=Ruinen verstecken, ist von solcher Schönheit, ganz besonders in den Szenen, wo Kinder vorkommen, daß Jedermann darin einen echten Turgenjeff'schen Zauber entdeckte. Nun aber trat bei Korolenko ein Stillstand ein. Sein „Blinder Musikant“ wurde in allen Sprachen gelesen und bewundert – wieder seines Zaubers wegen, aber man fühlte heraus, daß die hyperfeine Psychologie dieser Novelle schwerlich wahr ist. Und seit dieser Zeit hat Korolenko nichts Größeres geschaffen, das seines so außerordentlich sympathischen und reichen Talentes würdig gewesen wäre. Seine Versuche, einen großen und sorgfältig durchgearbeiteten Roman zu schreiben, hatten keinen Erfolg.

Das ist etwas auffallend, aber dasselbe kann man von allen Zeitgenossen Korolenkos sagen, unter denen sich Männer und Frauen

von großem Talente befinden. Die Gründe für diese Tatsache zu suchen, besonders in bezug auf einen so großen Künstler wie Korolenko, wäre sicherlich eine verführerische Aufgabe, aber dazu würde man, mit einiger Ausführlichkeit von der Veränderung sprechen müssen, welche die russische Novelle ungefähr in den letzten zwanzig Jahren im Zusammenhang mit dem politischen Leben des Landes durchgemacht hat. Einige wenige Winke werden vielleicht erklären, was gemeint ist. In den siebziger Jahren wurde eine ganz spezielle Art der Novelle von einer Anzahl junger Novellisten, meist Mitarbeiter der Revue „Rußkoje Slovo“ geschaffen. Der „denkende Realist“ — so wie ihn Pissareff aufgefaßt hat — war ihr Held, und so mangelhaft auch die Technik dieser Novellen in manchen Fällen gewesen sein mag, so war doch der Grundgedanke ein durchaus ehrlich gemeinter, und der Einfluß, den sie auf die russische Jugend ausübten, ein ersichtlich guter. Das war die Zeit, in der die russischen Frauen ihre ersten Schritte in der Richtung einer höheren Erziehung machten und eine gewisse ökonomische und geistige Unabhängigkeit zu erreichen versuchten. Um diese zu erlangen, mußten sie einen erbitterten Kampf gegen die ältere Generation führen. „Madame Kabanowa“ und „Dikoy“ (siehe Kapitel II) lebten damals in tausend Gestalten in allen Schichten der Gesellschaft, und unsere Frauen hatten einen harten Kampf zu bestehen gegen ihre Eltern und Verwandten, die ihre Kinder nicht verstanden, weiter gegen die „gesamte Gesellschaft“, die die „emanzipierte Frau“ haßte, und außerdem noch gegen die Regierung, welche nur zu gut die Gefahr voraussah, die eine neue Generation gebildeter Frauen für eine autokratische Bureaukratie bedeuten würde. Die erste Notwendigkeit war daher, daß die jungen Kämpferinnen für Frauenrechte wenigstens unter den Männern ihrer Generation Helfer fanden und nicht jene Art von Männern, über die Turgenjeffs Heldin im „Briefwechsel“ schrieb (siehe Kapitel IV). In dieser Richtung haben nun unsere männ-

lichen Novellisten — ganz besonders nach dem glanzvollen Anfang, den die beiden Schriftstellerinnen, Sophie Smirnowa („Das kleine Feuer", „Das Salz der Erde") und Olga Schapir machten, gute Dienste geleistet, indem sie sowohl die Energie der Frauen in dem harten Kampf aufrechterhielten, als auch die Männer mit Achtung vor diesem Kampf und seinen Vorkämpferinnen erfüllten.

Später wurde ein neues Element in der russischen Novelle vorherrschend. Es war das „populistische" Element, die Liebe zu den schwer arbeitenden Massen, die Propaganda unter ihnen, die in ihre traurige Existenz Licht und Hoffnung, sei es auch noch so wenig, hineintragen sollte. Wieder trug der Roman außerordentlich viel dazu bei, diese Bewegung zu unterstützen und Männer und Frauen für diese Arbeit zu begeistern, wovon wir in den vorhergehenden Kapiteln bei Besprechung des „Großen Bären" ein Beispiel gegeben haben. Die Arbeiter auf diesen beiden Gebieten waren zahlreich, und ich kann nur beiläufig nennen: Mordowtseff („Im Zeichen der Zeit"), Scheller, der unter dem Namen A. Michailoff schrieb, Stanjukovitsch, Nowodworsky, Barantsewitsch, Matschtett, Mamin und den Dichter Nadson, welche alle entweder direkt oder indirekt, sei es in Romanen oder Poesie, in gleicher Richtung arbeiteten.

Gleichwohl kam der Kampf um die Freiheit, der ungefähr um 1857 begonnen hatte, nachdem er im Jahre 1881 seinen Höhepunkt erreicht hatte, zu einem zeitweiligen Ende, und während der nächsten zehn Jahre bemächtigte sich der russischen „Intellektuellen" eine tiefe Niedergeschlagenheit. Der Glaube an die alten Ideale und an die alten begeisternden Losungsworte, sogar der Glaube an die Menschheit begann zu schwinden, und neue Richtungen in der Kunst brachen sich Bahn, teilweise unter dem Einfluß dieser Phase der russischen Bewegung und teilweise auch unter dem Einfluß West-Europas. Ein Gefühl der Müdigkeit machte sich bemerkbar. Der Glaube an die Wissenschaft war erschüttert.

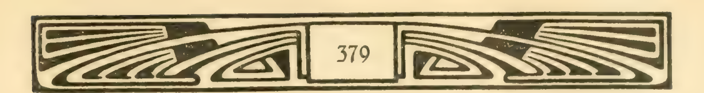
Soziale Ideale wurden in den Hintergrund gedrängt. Der „Rigorismus“ wurde verurteilt, und „Popularismus“ wurde als lächerlich angesehen, oder, wenn er wieder auftauchte, so geschah es in irgend einer religiösen Form als Tolstoiismus. An Stelle des früheren Enthusiasmus für die „Menschheit“ wurde jetzt „Das Recht des Individuums“ proklamiert, welches „Recht“ nicht gleiches Recht für Alle bedeutete, sondern das Recht der Wenigen über die Vielen. In diesem verworrenen Zustand der sozialen Ideen haben unsere jüngeren Novellisten, die immer bestrebt waren, die Tagesfragen in ihrer Kunst wiederzuspiegeln, sich nun entwickeln müssen. Und diese Verworrenheit hinderte sie notwendigerweise, etwas ebenso Klares und ebenso Vollständiges zu schaffen wie ihre Vorgänger in der letzten Generation. Es gab keine solch entwickelten Individualitäten in der Gesellschaft, und ein echter Künstler ist unfähig, etwas zu erdichten, das nicht existiert.

Dmitri Mereschkowsky (geboren 1866) kann als Beispiel hingestellt werden, welche Schwierigkeiten selbst ein ungewöhnlich begabter Schriftsteller hatte, um unter den sozialen und politischen Verhältnissen Rußlands während der eben erwähnten Periode zu seiner vollen Entwickelung zu gelangen. Lassen wir seine Poesie beiseite, obgleich auch sie sehr charakteristisch ist – und nehmen wir nur seine Romane und kritischen Artikel, so sehen wir, wie Mereschkowsky, nachdem er für jene Schriftsteller der vorhergegangenen Generation, die erfüllt von Begeisterung für höhere, soziale Ideale ihre Werke schufen, erst eine gewisse Sympathie oder wenigstens eine gewisse Achtung hatte, nun nach und nach beginnt, diese Ideale anzuzweifeln und schließlich dabei anlangt, sie mit Verachtung zu behandeln. Er fand, daß sie von keinem Nutzen waren, und begann mehr und mehr von dem „souveränen Recht des Individuums“ zu sprechen, aber nicht in dem Sinne, wie es von Godwin und anderen Philosophen des achtzehnten Jahrhunderts aufgefaßt wurde und auch nicht in dem Sinne, wie es

von Pissareff gemeint war, als er von den „denkenden Realisten“ sprach. Mereschkowsky faßte dieses Recht in dem Sinne auf — ein verzweifelt unbestimmter und wenn nicht unbestimmter, so doch enger Sinn — den Nietzsche ihm beilegte. Zur selben Zeit begann er mehr und mehr von der „Schönheit“ und von der „Verehrung des Schönen“ zu sprechen, aber wieder nicht in dem Sinne, den die Idealisten diesen Worten beigelegt hatten, sondern in dem begrenzten erotischen Sinne, in welchem die „Ästhetiker“ der vierziger Jahre „das Schöne“ aufgefaßt hatten.

Das Hauptwerk, das Mereschkowsky unternahm, bot großes Interesse. Er begann eine Novellen-Trilogie, in welcher er den Kampf der antiken heidnischen Welt gegen das Christentum darzustellen beabsichtigte, auf der einen Seite die hellenische Liebe und das poetische Natur-Verstehen und seine Verherrlichung tiefen, überschäumenden Lebens, und auf der anderen die lebenerdrückenden Einflüsse des jüdischen Christentums mit seinem abweisenden Verhalten gegen Naturbetrachtung, Poesie, Kunst, Genuß und gegen kraftvolles, gesundes Leben überhaupt. „Julian, der Apostat“ war die erste, „Leonardo da Vinci“ die zweite Novelle der Trilogie. (Beide sind ins Englische übersetzt worden.) Sie waren das Resultat eines sorgfältigen Studiums der antiken griechischen Welt und der Renaissance und trotz einiger Schwächen (Mangel an echtem Gefühl selbst in der Verherrlichung der Schönheitsanbetung und ein gewisses Zuviel an archäologischen Details) enthalten beide wahrhaft schöne und eindrucksvolle Szenen, während die Grundidee — die Notwendigkeit einer Synthese zwischen der Naturpoesie der Antike und den höheren menschlichen Idealen des Christentums — auf den Leser einen tiefen Eindruck machen mußte.

Unglücklicherweise war Mereschkowskys Bewunderung des antiken Naturismus nicht von langer Dauer. Er hatte die dritte Novelle seiner Trilogie noch nicht geschrieben, als der moderne Symbolismus in seine Arbeiten einzudringen begann — mit dem



Resultat, daß der junge Autor trotz all seiner Fähigkeiten geradeswegs einem hoffnungslosen Mystizismus zuzusteuern scheint, in den auch Gogol in den letzten Jahren seines Lebens verfallen war.

Es mag für westeuropäische und besonders für englische Leser sonderbar erscheinen, von einem so rapiden Denk- und Sinneswechsel in der russischen Gesellschaft zu hören, der stark genug war, um auf die literarischen Erzeugnisse einen solchen Einfluß auszuüben, wie der soeben erwähnte. Und doch ist es so infolge der historischen Entwickelungs-Phase, die Rußland durchlebt. Ein sehr begabter Novellist, Boborykin (geboren 1836), hat sogar die vorherrschenden Gemütsbewegungen der gebildeten russischen Gesellschaft in ihrem rapiden Wechsel während der letzten dreißig Jahre zum besonderen Gegenstand seiner Romane gemacht. Die Technik seiner Novellen ist ausgezeichnet (er ist auch der Autor eines guten kritischen Werkes über die Einflüsse des westlichen Romanes auf den russischen, das eben erst veröffentlicht wurde). Seine Beobachtungen sind stets wahr, sein persönlicher Standpunkt ist der eines ehrlich Vorwärts-Strebenden, und seine Novellen geben immer ein richtiges und gutes Bild der Tendenzen, die zu einer bestimmten Zeit bei den russischen „Intellektuellen" vorherrschten. Für die Geschichte des Gedankens in Rußland sind sie einfach unschätzbar, und sie mögen manchem jungen Leser und mancher jungen Leserin aus der verwirrenden Mannigfaltigkeit der Ereignisse heraus auf den richtigen Weg geholfen haben, aber auf einen westlichen Leser muß das wechselnde Bild der Strömungen, das Boborykin chronologisch wiedergibt, einfach sinnverwirrend wirken.

Von einigen Kritikern wurde Boborykin der Vorwurf gemacht, daß er in den Tatsachen, die er schilderte, nicht genügend unterschieden hat zwischen dem, was wichtig und was nebensächlich oder ephemer war, aber das ist kaum berechtigt. Der Hauptfehler seiner Arbeit liegt wahrscheinlich wo anders, nämlich darin, daß



die Individualität des Autors kaum irgendwie darin zum Ausdruck kommt. Er scheint das Kaleidoskop des Lebens vorzuführen, ohne mit seinen Helden zu leben, ohne mit ihnen zu leiden oder sich mit ihnen zu freuen. Er hat die Personen, die er beschreibt, gut gesehen und durchaus gut beobachtet, seine Beurteilung ist die eines intelligenten, erfahrenen Mannes, aber keine von ihnen hat so auf ihn gewirkt, daß sie ein Teil von ihm selbst wurde. Daher kommt es, daß sie auf den Leser keinen genügend tiefen Eindruck machen.

Einer unserer zeitgenössischen Autoren, ebenfalls von hervorragendem Talent, der eine einfach verblüffende Menge Novellen produziert, ist Potapenko. Er wurde im Jahre 1856 in Südrußland geboren, er studierte Musik, und nach Beendigung dieses Studiums wandte er sich im Jahre 1881 der Schriftstellerei zu. Obgleich seine späteren Arbeiten Spuren zu großer Hast an sich trugen, erfreute er sich doch noch der Gunst des Publikums. In der düsteren Reihe der jetzigen russischen Romanschriftsteller ist Potapenko eine glückliche Ausnahme. Einige seiner Novellen sind voll von höchst komischen Szenen und zwingen den Leser, mit dem Autor in ein herzliches Lachen auszubrechen, aber auch wenn das nicht der Fall ist, und die Ereignisse sogar im Gegenteil traurige oder gar tragische sind, ist die Wirkung des Romanes doch nicht deprimierend, weil der Autor niemals seinen eigenen Standpunkt eines zufriedenen Optimisten verläßt. In dieser Beziehung befindet sich Potapenko in absolutem Gegensatz zu seinen Zeitgenossen und besonders zu Tschechoff.

A. P. Tschechoff.

Von allen zeitgenössischen russischen Roman-Schriftstellern war A. P. Tschechoff ohne Zweifel der bei weitem Originellste. Er war nicht bloß originell in seinem Styl. Natürlich trägt sein Styl, wie der jedes großen Künstlers, den Stempel seiner Persönlichkeit,



aber er versuchte nie seine Leser mit irgendwelchen besonderen Styl-Effekten zu verblüffen, die er wahrscheinlich verachtete, und schrieb mit derselben Einfachheit wie Puschkin, Turgenjeff und Tolstoi. Auch wählte er für seine Romane keinen besonderen Inhalt, noch widmete er sich irgend einer besonderen Menschenklasse. Im Gegenteil: nur wenige Schriftsteller haben eine so lange Reihe der verschiedensten Männer und Frauen aus allen Schichten, Abteilungen und Unterabteilungen der russischen Gesellschaft behandelt, wie Tschechoff. Und bei alledem gibt Tschechoff in seiner Kunst, wie Tolstoi sagt, etwas von seinem eigenen Selbst. Er hat eine neue Saite angeschlagen, nicht nur für die russische, sondern für die gesamte Literatur und gehört so allen Nationen. Am nächsten verwandt ist ihm Guy de Maupassant, aber es ist nur eine gewisse Familienähnlichkeit, die in einigen ihrer kurzen Skizzen zwischen den beiden existiert. Tschechoffs Schreibweise, besonders die Stimmung, in der all seine Skizzen, seine kurzen Novellen und Dramen geschrieben sind, ist ganz eigenartig. Und dann zeigt sich in den beiden Schriftstellern der ganze Unterschied, der zwischen dem zeitgenössischen Frankreich und dem Rußland jener besonderen Entwickelungsperiode besteht, die unser Land in jüngster Zeit durchgemacht hat.

Das Leben Tschechoffs kann in wenigen Worten wiedergegeben werden. Er wurde im Jahre 1860 in Taganrog (Süd-Rußland) geboren. Sein Vater war ursprünglich Leibeigener, aber er hatte anscheinend besondere kaufmännische Fähigkeiten und befreite sich schon in jungen Jahren. Seinem Sohne gab er eine gute Erziehung — zuerst in dem dortigen Gymnasium und später auf der Universität in Moskau. „Ich wußte nicht viel von Schwierigkeiten in jener Zeit", schrieb einst Tschechoff in einer kurzen biographischen Notiz, „und ich erinnere mich nicht recht, warum ich die medizinische Fakultät wählte, aber ich bedauerte diese Wahl nie." Er wurde nie ausübender Arzt, aber die Tätigkeit während



eines Jahres in einem kleinen Dorfhospital bei Moskau und eine ähnliche Tätigkeit späterhin, als er sich freiwillig während der Cholera-Epidemie von 1892 an die Spitze eines medizinischen Distrikts stellte, brachten ihn in nahe Berührung mit einer Welt von Männern und Frauen aller Klassen und aller Charaktere, und, wie er selbst sagt, kam ihm die Bekanntschaft mit den Naturwissenschaften und mit der wissenschaftlichen Denkweise in der Folge bei seiner literarischen Arbeit sehr zu statten.

Tschechoff begann seine literarische Laufbahn sehr früh. Schon während der ersten Jahre seiner Universitäts-Studien (1879) begann er (unter dem Pseudonym Tschechonte) für einige Wochenschriften kurze humoristische Skizzen zu schreiben. Sein Talent entfaltete sich schnell, und die Sympathie, der seine ersten kleinen Bände kurzer Skizzen in der Presse begegneten, wie auch das Interesse, das die besten russischen Kritiker (besonders Michailowsky) an dem jungen Novellisten nahmen, haben sicherlich dazu beigetragen, seinem schöpferischen Genius eine ernstere Richtung zu geben. Die Probleme des Lebens, die er behandelte, wurden von Jahr zu Jahr tiefer und komplizierter, und die Form, die er erlangte, zeigte eine immer größer werdende künstlerische Vollendung. Als Tschechoff im Jahre 1904 im Alter von erst vierundvierzig Jahren starb, hatte sein Talent schon seine volle Reife erlangt. Seine letzte Arbeit — ein Drama — enthielt so feine poetische Stellen und eine solche Mischung poetischer Melancholie mit der Sehnsucht nach der Freude über ein gut ausgefülltes Leben, daß man in dieser Arbeit den Beginn einer neuen Schaffensperiode erblickt haben würde, wenn es damals nicht schon bekannt gewesen wäre, daß er an der Schwindsucht litt.

Niemandem gelang es so wie Tschechoff, die Fehler der menschlichen Natur in unserer gegenwärtigen Zivilisation und besonders die Verderbtheit, den Bankerott der Gebildeten angesichts der alles infizierenden Niedrigkeit des Alltagslebens, darzustellen. Diese

Vernichtung des „Intellektuellen“ hat er mit wundervoller Kraft, Vielseitigkeit und Eindrucksfähigkeit wiedergegeben. Und hierin liegt der Wesenszug seines Talentes.

Wenn man Tschechoffs Geschichten und Skizzen in chronologischer Reihenfolge liest, so sieht man in ihm zuerst einen Autor voll überschäumender Lebenskraft und jugendlichem Humor. Die Geschichten sind in der Regel sehr kurz, viele von ihnen nicht länger als drei bis vier Seiten, aber sie sind von ansteckender Heiterkeit. Einige von ihnen sind nur Possen, aber man kann sich des herzlichsten Lachens nicht enthalten, weil sogar die albernsten und unmöglichsten Dinge mit einem unnachahmlichen Reiz geschrieben sind. Und dann allmählich, mitten in jenem Scherz, findet sich ein Ton herzloser Niedrigkeit von seiten einiger der handelnden Personen in der Erzählung, und man fühlt des Autors Herz schmerzvoll zucken. Langsam, allmählich wird die Note häufiger, sie tritt immer deutlicher hervor, sie hört auf zufällig zu sein und wird organisch — bis sie zuletzt in jeder Geschichte, in jeder Novelle alles andere erstickt. Sei es die rücksichtslose Herzlosigkeit eines jungen Mannes, der einem Mädchen einreden will, daß er sie liebt, sei es die Herzlosigkeit und der Mangel des allergewöhnlichsten menschlichen Gefühles in der Familie eines alten Professors — immer kehrt dieselbe Note der Herzlosigkeit und Niedrigkeit, derselbe Mangel verfeinerter menschlicher Gefühle wieder — oder mehr als das — der vollständige intellektuelle und moralische Bankerott des „Intellektuellen“.

Tschechoffs Helden sind nicht Leute, die nie Besseres hörten oder nie bessere Gedanken in sich aufnahmen als die, die in den niedrigsten Schichten der Philister kreisen. O nein, sie haben solche Worte wohl gehört, und es gab eine Zeit, da ihr Herz höher schlug, als sie sie hörten. Aber das Alltagsleben hat all solche Gefühle ertötet, Apathie hat sich ihrer bemächtigt, und jetzt blieb ihnen nur ein Dahinleben in den Tag hinein, inmitten hoffnungs=



loser Niedrigkeit. Die Niedrigkeit, die Tschechoff schildert, beginnt mit dem Verlust des Glaubens an die eigene Kraft und dem allmählichen Verlust all jener glänzenden Hoffnungen und Illusionen, die den Reiz jeder Tätigkeit ausmachen und dann — Schritt für Schritt — zerstört diese Niedrigkeit alle Quellen des Lebens: gebrochene Hoffnungen, gebrochene Herzen, gebrochene Kräfte. Der Mensch erreicht eine Stufe, wo er nur noch mechanisch alle Tage dieselben Handlungen wiederholt und zu Bett geht, glücklich darüber, daß er seine Zeit irgendwie totgeschlagen hat. So verfällt er allmählich in völlige geistige Apathie und moralische Gleichgültigkeit. Das Schlimmste ist, daß die große Reichhaltigkeit der Beispiele, die uns Tschechoff, ohne sich zu wiederholen, aus den verschiedensten Gesellschafts-Schichten gibt, dem Leser zu sagen scheint, daß es der Verfall einer ganzen Zivilisation, einer Epoche ist, den uns der Autor enthüllt.

Tolstoi machte über Tschechoff die Bemerkung, daß er einer der wenigen sei, deren Novellen man gern mehr als einmal lese. Das ist sehr wahr. Jede der Tschechoff'schen Arbeiten — mag es nun eine kleine Skizze, eine kurze Erzählung oder ein Drama sein — macht einen Eindruck, der nicht leicht zu vergessen ist. Gleichzeitig enthalten sie eine solche Menge bis ins Kleinste ausgearbeiteter Details, die in wundervoller Weise die Vertiefung des Eindrucks bewirken, daß man beim Wiederlesen immer neuen Genuß findet. Tschechoff war entschieden ein großer Künstler. Auch ist die Vielartigkeit der Männer und Frauen aller Klassen, die in seinen Geschichten erscheinen, und die Mannigfaltigkeit der darin behandelten psychologischen Themata einfach erstaunlich. Und doch trägt jede einzelne Geschichte so sehr den Stempel des Autors, daß man sogar in der unbedeutendsten von ihnen Tschechoff mit seiner eigenen Individualität und Art und mit seiner Auffassung von Menschen und Dingen wieder erkennt.

Tschechoff hat niemals versucht, lange Novellen oder Romane



zu schreiben. Sein Gebiet ist die kurze Erzählung, in der er Großes leistet; er versucht sicherlich niemals, in ihnen die ganze Geschichte seiner Helden von der Wiege bis zum Grabe wiederzugeben, – dazu wäre eine kurze Erzählung nicht geeignet. Er greift nur einen Moment, eine Episode aus dem Leben heraus, und er stellt ihn in solcher Weise dar, daß der dargestellte Menschentypus für immer im Gedächtnis des Lesers haftet, und er, wenn er später einmal ein lebendes Beispiel seiner Typen trifft, unwillkürlich ausruft: Aber das ist ja Tschechoffs „Iwanoff" oder Tschechoffs „Duschetschka" („Liebling"). Auf dem geringen Raum einiger zwanzig Seiten und in der Beschränkung auf eine einzige Episode wird ein kompliziertes psychologisches Drama und eine Welt gegenseitiger Beziehungen enthüllt. Man nehme z. B. die sehr kurze und eindrucksvolle Skizze „Aus der Praxis eines Arztes". Es ist eine Erzählung, in der eigentlich gar nichts erzählt wird. Ein Arzt wird aufgefordert, nach einem Mädchen zu sehen, dessen Mutter die Eigentümerin einer großen Baumwollmühle ist. Sie wohnen dort in einem großen herrschaftlichen Hause gleich bei den großen Fabrikgebäuden und mitten zwischen ihnen. Die Tochter ist das einzige Kind und wird von ihrer Mutter vergöttert. Aber sie ist nicht glücklich; unbestimmte Gedanken quälen sie, und sie erstickt in jener Atmosphäre. Die Mutter ist ebenfalls unglücklich, weil sich ihr Liebling unglücklich fühlt, und die einzige glückliche Person im Hause ist die frühere Gouvernante des Mädchens, die jetzt als eine Art Gesellschafterin fungiert und wirklich von der luxuriösen Umgebung und der gut besetzten Tafel Genuß hat. Der Arzt wird gebeten über Nacht zu bleiben und spricht mit seiner schlaflosen Patientin davon, daß sie nicht gezwungen sei, in ihrer Umgebung zu bleiben, und daß ein wirklich strebsamer Mensch viele Gelegenheiten in der Welt für eine ihm zusagende Betätigung findet. Als der Arzt am nächsten Tage fortgeht, hat sie ein weißes Kleid an und eine Blume im Haar. Sie ist sehr ernst und man kann annehmen, daß



sie bereits über den Beginn eines neuen Lebens nachdenkt. Innerhalb dieser knappen Handlung wird eine ganze Welt zwecklosen Philisterlebens vor den Augen des Lesers enthüllt, eine Welt des Fabriklebens und eine Welt von neuer Sehnsucht, die da hereinbricht und von außen her Unterstützung findet. Alles das liest man aus der kleinen Episode heraus. Man sieht mit frappanter Deutlichkeit die vier Hauptpersonen, auf die für einen kurzen Moment das Licht konzentriert wurde. Und in den nebelhaften Umrissen des sich rings um den starkbeleuchteten Punkt verlierenden Bildes, die man mehr erraten als sehen kann, entdeckt man eine ganze Welt komplizierter menschlicher Beziehungen des geschilderten Augenblicks und der Zukunft. Wollte man irgend etwas von der Deutlichkeit der Figuren auf der beleuchteten Stelle oder irgend etwas von der Nebelhaftigkeit des Übrigen fortnehmen, so wäre das Bild damit verdorben. Das gilt für fast alle Geschichten Tschechoffs. Selbst wenn sie einige fünfzig Seiten lang sind, haben sie den gleichen Charakter.

Tschechoff schrieb auch einige Erzählungen aus dem Bauernleben. Aber die Bauern und das Dorfleben sind nicht sein eigentliches Element. Sein wahres Gebiet ist die „Welt der Intellektuellen“, der gebildeten und halbgebildeten Kreise der russischen Gesellschaft, und diese kennt er vorzüglich. Er zeigt ihren bankerotten Zustand, ihre Unfähigkeit, das große historische Problem der Erneuerung zu lösen, das ihnen zugefallen war, und die Niedrigkeit des Alltagslebens, dem eine ungeheure Anzahl von ihnen erliegt. Seit Gogols Zeiten hat kein Schriftsteller in Rußland die menschliche Gemeinheit in ihren verschiedenen Erscheinungsformen so wundervoll geschildert; und doch, welcher Unterschied zwischen beiden! Gogol behandelte hauptsächlich die äußere, ins Auge fallende Niedrigkeit, die oft zur Posse ausartet, so daß sie in den meisten Fällen ein Lächeln oder Gelächter hervorruft. Aber das Lachen ist immer ein Schritt zur Versöhnung. Tschechoff bringt

uns in seinen früheren Erzählungen ebenfalls zum Lachen; aber in dem Maße, wie er an Jahren zunimmt, und das Leben ernsthafter betrachtet, verschwindet auch das Lachen, und obwohl ein feiner Humor bleibt, so fühlt man doch, daß er jetzt eine Art von Niedrigkeit und Philistertum behandelt, die bei dem Autor nicht Lächeln, sondern Leid hervorruft. Die „Tschechoff'sche Sorge" ist ebenso charakteristich für seine Erzählungen, wie die tiefe Furche zwischen den Brauen seiner lebhaften Augen für sein freundliches Gesicht charakteristisch ist. Außerdem ist die Gemeinheit, welche Tschechoff schildert, viel tiefer als die, die Gogol kannte. Tiefere Konflikte gehen in der Seele der modernen, gebildeteren Menschen vor sich, von denen Gogol vor siebzig Jahren nichts wissen konnte. Die „Sorge" bei Tschechoff entspringt auch einer viel sensitiveren und verfeinerteren Natur als die „ungesehenen Tränen" in Gogols Satire.

Besser als irgend ein anderer russischer Novellist versteht Tschechoff das Grundverbrechen jener Masse der russischen „Intellektuellen", die sehr wohl die dunklen Seiten des russischen Lebens sehen, aber nicht die Kraft haben, sich der kleinen Minderzahl junger Leute anzuschließen, die es wagen, sich dagegen aufzulehnen. In dieser Beziehung kann nur ein Schriftsteller, und zwar eine Frau, Hwoschinskaja (Krestowsky=Pseudonym), Tschechoff an die Seite gestellt werden. Er wußte, und mehr noch, er fühlte mit jedem Nerv seines dichterischen Geistes, daß, abgesehen von einer Handvoll starker Männer und Frauen, der wahre Fluch des russischen „Intellektuellen" in seiner Willensschwäche und der unzureichenden Stärke seiner Wünsche zu erblicken sei. Vielleicht fühlte er das auch in sich selbst. Und als er einmal (im Jahre 1894) in einem Briefe gefragt wurde, „Was soll ein Russe in der gegenwärtigen Zeit verlangen?" so schrieb er als Antwort: „Verlangen! ihm fehlt vor allem das Verlangen — die Charakterstärke. Wir haben genug von jener weinerlichen Unentschlossenheit."



Dieser Mangel an starkem Verlangen und diese Willensschwäche schilderte er immer und immer wieder in seinen Helden. Aber diese Vorliebe war nicht ein bloßer Zufall seines Temperamentes und Charakters, sondern ein direktes Ergebnis seiner Zeit.

Tschechoff war, wie wir gesehen haben, erst neunzehn Jahre alt, als er im Jahre 1879 zu schreiben begann. Er gehört also zu der Generation, die in ihren besten Jahren die schlimmsten Zeiten zu durchleben hatte, die Rußland in der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts durchmachte. Mit dem tragischen Tode Alexanders II. und der Thronbesteigung seines Sohnes Alexanders III. war eine ganze Epoche, die Epoche fortschreitender Arbeit und glänzender Hoffnungen, zu einem definitiven Ende gekommen. Alle ungeheuren Anstrengungen jener jüngeren Generation, die in den siebziger Jahren in die politische Arena eingetreten war und sich als Losungswort das Symbol: „Seid mit dem Volke!" gewählt hatte, alle diese Anstrengungen hatten mit einer vernichtenden Niederlage geendet, deren Opfer jetzt in den Festungen und auf den Schneefeldern Sibiriens stöhnen. Ja, noch mehr als das! Alle großen Reformen, einschließlich der Aufhebung der Leibeigenschaft, die in den sechziger Jahren von der Generation der Herzen, Turgenjeff und Tschernischewsky verwirklicht worden waren, begann man jetzt seitens der reaktionären Elemente, die sich um Alexander III. geschart hatten, als Fehlgriffe zu behandeln. Niemals wird ein Westeuropäer die Tiefe der Verzweiflung und die hoffnungslose Traurigkeit verstehen, die sich des intellektuellen Teiles der russischen Gesellschaft in den zehn oder zwölf Jahren nach dieser doppelten Niederlage bemächtigte, als sie zu dem Schlusse kam, daß sie unfähig sei, die Trägheit der Massen zu brechen oder den Gang der Geschichte zu beeinflussen und den Abgrund zwischen ihren hohen Idealen und der herzzerreißenden Wirklichkeit auszufüllen. In dieser Hinsicht waren die achtziger Jahre auch vielleicht die düsterste Periode, die Rußland in den



letzten hundert Jahren durchlebt hat. In den fünfziger Jahren hatten die „Intellektuellen“ wenigstens vollen Glauben an die eigene Kraft; jetzt hatten sie selbst diesen verloren. In dieser Zeit war es, als Tschechoff zu schreiben begann, und als wahrer Dichter, der die Stimmungen des Augenblicks fühlt und auf sie reagiert, wurde er der Schilderer jenes Zusammenbruches – jenes Bankrotts der „Intellektuellen“, der wie ein Alp auf dem gebildeten Teil der russischen Gesellschaft lastete. Und wiederum als großer Dichter malte er diese alles durchdringende philisterhafte Gemeinheit in solchen Zügen, daß sein Bild die Zeiten überleben wird. Wie oberflächlich ist vergleichsweise das Philistertum in Zolas Beschreibungen. Frankreich kennt vielleicht nicht einmal das Übel, das damals am Knochenmark der russischen „Intellektuellen“ zehrte.

Bei alledem ist Tschechoff keineswegs ein Pessimist im eigentlichen Sinne des Wortes; wenn er verzweifelt wäre, so würde er den Bankrott der „Intellektuellen“ als eine Schicksalsnotwendigkeit hingenommen haben. Ein Wort, wie z. B. das „fin de siècle“ würde ihn getröstet haben. Aber Tschechoff konnte in solchen Worten keine Befriedigung finden, weil er fest daran glaubte, daß ein besseres Leben möglich sei und auch kommen würde. „Von meiner Kindheit an“, schrieb er in einem intimen Briefe, „habe ich an den Fortschritt geglaubt, weil der Unterschied zwischen der Zeit, in der sie mich gepeitscht haben, und der, in der sie aufhörten, es zu tun (in den sechziger Jahren), ein ungeheuerer war.“

Es gibt von Tschechoff drei Dramen – „Iwanoff“, „Onkel Wanja“ und „Der Kirschgarten“, die deutlich zeigen, wie sein Glaube an eine bessere Zukunft mit den Jahren in ihm zunahm. Iwanoff, der Held des ersten Dramas, ist die Personifizierung des Bankrotts der „Intellektuellen“, von dem ich oben gesprochen habe. Früher einmal hatte er seine hohen Ideale gehabt, und er spricht noch von ihnen, und das ist der Grund, weshalb Sascha, ein Mädchen voll höheren Strebens – einer jener feinen intellek=



tuellen Typen, in deren Schilderung sich Tschechoff als Turgenjeffs wahrer Erbe zeigt – sich in ihn verliebt; aber Iwanoff weiß selbst, daß er verbraucht ist, daß das Mädchen in ihm liebt, was er nicht mehr ist, daß das heilige Feuer bei ihm nur als eine Erinnerung an bessere Jahre glimmt, die unwiederbringlich dahin sind. Und während das Drama seinen Höhepunkt erreicht hat und die Hochzeit mit Sascha eben gefeiert werden soll, erschießt sich Iwanoff. Der Pessimismus triumphiert.

„Onkel Wanja" endet ebenfalls in deprimierender Weise; aber es ist doch ein leiser Schimmer von Hoffnung darin. Das Drama zeigt einen noch vollständigeren Zusammenbruch der gebildeten „Intellektuellen" und besonders des Hauptpräsentanten jener Klasse, des Professors, der ein kleiner Familiengott ist, für den alle anderen sich aufgeopfert haben, und der sein ganzes Leben lang doch nichts anderes getan hat, als schöne Worte über die geheiligten Probleme der Kunst zu schreiben, während er Zeit seines Lebens der vollendete Egoist geblieben ist. Aber das Ende des Dramas ist anders. Das Mädchen, Sonja, ein Gegenstück zu Sascha, die eine von denen war, die sich für den Professor geopfert haben, bleibt mehr oder weniger im Hintergrund des Dramas, bis sie am Schlusse desselben im Glorienschein grenzenloser Liebe erscheint. Sie wird von dem Manne, den sie liebt, nicht beachtet. Dieser Mann, ein Enthusiast, gibt einer schönen Frau (der zweiten Frau des Professors) vor Sonja den Vorzug, die nur eine von jenen Arbeiterinnen ist, die Licht in die Dunkelheit des russischen Dorflebens bringen, indem sie der dunklen Masse helfen, die Mühseligkeiten des Lebens zu ertragen.

Das Drama endet in dem herzzerreißenden Ausklang der Hingebung und Selbstaufopferung Sonjas und ihres Onkels. „Es hilft nichts", sagt Sonja, „wir müssen leben! Onkel Wanja, wir werden leben. Wir werden eine lange Reihe von Tagen und langen Nächten leben; wir werden geduldig die Leiden ertragen,



die das Schicksal uns auferlegt; wir werden für die anderen arbeiten, jetzt und später, und bis in unser Alter hinein, und werden keine Ruhe kennen; und wenn unsere Stunde gekommen ist, so werden wir sterben, ohne zu murren und dort, jenseits des Grabes, – werden wir Ruhe finden!“

Hier ist schließlich ein versöhnender Zug, der durch die Verzweiflung hindurchklingt. Es bleibt Sonjas Glaube an ihre Fähigkeit zu arbeiten und ihre Bereitwilligkeit, diese Arbeit zu erfüllen, auch ohne eigenes Glück.

Aber in dem Maße, wie das russische Leben an Düsterkeit verliert, wie die Hoffnungen auf eine bessere Zukunft unseres Landes in den ersten Anfängen einer Bewegung unter der Arbeiterklasse der industriellen Zentren, der sich die gebildete Jugend sofort anschloß, wieder zu keimen beginnen, in dem Maße, wie die „Intellektuellen“ wieder aufleben und bereit sind sich selbst aufzuopfern, um der großen Gesamtheit, dem russischen Volke, die Freiheit zu erringen, – in dem Maße beginnt Tschechoff auch mit Hoffnung und Optimismus in die Zukunft zu schauen. „Der Kirschgarten“ war sein Schwanengesang, und die letzten Worte dieses Dramas sind von Hoffnung auf eine bessere Zukunft erfüllt. Der Kirschgarten eines adligen Gutsbesitzers, der ein wahrer Märchengarten war, wenn die Bäume in voller Blüte standen, und wenn die Nachtigallen in seinem Dickicht sangen, ist unbarmherzig von einem Geldmenschen umgehauen worden. Keine Blüten, keine Nachtigallen – nur Geld statt dessen. Aber Tschechoff sieht weiter in die Zukunft: er sieht das Gut wieder in neuen Händen, und ein neuer Garten ersteht auf derselben Stelle, ein Garten, wo Alle neues Glück in neuer Umgebung finden werden. Ihnen, deren ganzes Leben nur ihrer eigenen Person gegolten hatte, konnte niemals solch ein Garten erblühen; aber in nicht zu ferner Zeit wird er von Menschen wie Anja, der Heldin und deren Freunde, dem „ewigen Studenten“ geschaffen werden. . . .



Der Einfluß Tschechoffs wird dauern, wie Tolstoi sagte, und er wird nicht nur auf Rußland beschränkt sein. Er hat der kurzen Erzählung und ihrer Art, das menschliche Leben zu behandeln, eine solche Bedeutung gegeben, daß er ein Reformer unserer literarischen Mittel geworden ist. In Rußland hat er bereits eine Reihe von Nachahmern, die ihn als das Haupt der Schule anerkennen; aber — werden sie jemals dasselbe unnachahmlich dichterische Gefühl, denselben intimen Reiz des Erzählens, jene besondere Art der Naturliebe und vor allem, werden sie die Schönheit von Tschechoffs Lächeln unter Tränen haben? — alles Eigenschaften, die mit seiner Persönlichkeit untrennbar verbunden waren?

Was seine Dramen betrifft, so sind sie Lieblingsstücke der russischen Bühnen in der Hauptstadt sowohl wie in den Provinzen. Sie sind für die Bühne vorzüglich geeignet und haben eine tiefe Wirkung, und wenn sie von einer so vorzüglichen Besetzung wie die des Moskauer Theaters gespielt werden — so wie es bei dem „Kirschgarten" kürzlich der Fall war, so werden sie zu dramatischen Ereignissen.

In Rußland ist Tschechoff jetzt vielleicht der populärste unter den jüngeren Schriftstellern. Wenn wir nur von den lebenden Novellisten sprechen, so ist er gleich nach Tolstoi zu nennen, und seine Werke werden außerordentlich viel gelesen. Einzelne Bände seiner Geschichten, die unter verschiedenen Titeln veröffentlicht wurden — „Im Zwielicht", „Traurige Leute" u. s. w. — erlebten zehn bis vierzehn Auflagen, während vollständige Auflagen von Tschechoffs Werken in zehn und vierzehn Bänden in fabelhaft großen Mengen verkauft wurden. Von der letzteren Ausgabe, die als Beilage zu einer Wochenschrift erschien, kamen mehr als zweihundert Tausend Exemplare innerhalb eines einzigen Jahres in Umlauf.*)

*) Seitdem diese Zeilen geschrieben wurden, ist Tschechoff bekanntlich gestorben.



In Deutschland hat Tschechoff einen tiefen Eindruck hervorgerufen; seine besten Geschichten sind mehr als einmal übersetzt worden, so daß kürzlich einer der ersten Berliner Kritiker ausrief: „Tschechoff, Tschechoff und kein Ende!“ In Italien fängt man ebenfalls an, ihn viel zu lesen. Und doch sind nur seine kurzen Geschichten außerhalb Rußlands bekannt. Seine Dramen scheinen zu „russisch“ zu sein, und sie können kaum eine Zuhörerschaft jenseits der russischen Grenze ergreifen, wo solche Dramen inneren Widerspruchs kein charakteristisches Merkmal der Zeit sind.

Wenn es in der Entwickelung der Gesellschaft irgend eine Logik gibt, so mußte ein solcher Schriftsteller wie Tschechoff erscheinen, bevor die Literatur eine neue Richtung einschlagen und die neuen Typen schaffen konnte, die bereits im Leben sich zu zu zeigen beginnen. Auf alle Fälle mußte ein eindrucksvolles Abschiedswort gesagt werden, und das hat Tschechoff getan.



Bibliographische Notizen.

Während dieses Buch für den Druck vorbereitet wurde, erschien in Amerika ein Werk, das für alle englisch sprechenden Freunde der russischen Literatur von großem Werte ist. Ich meine die „Anthologie der russischen Literatur von der ältesten Zeit bis auf die Gegenwart" von Leo Wiener, Professor der slavischen Sprachen an der Harvard=Universität. Es wurde in zwei starken Bänden bei Putnam's Sons in New York heraus=gegeben. Der erste Band (vierhundert Seiten) enthält eine reiche Auswahl von den ältesten Dokumenten der russischen Literatur, den Chroniken, den epischen Liedern, den lyrischen Volksliedern u. s. w., wie auch aus den Schriftstellern des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts. Es enthält außerdem eine allgemeine kurze Skizze der Literatur jener Periode, mit Erwähnung aller englischen Über=setzungen aus der älteren russischen Literatur. Der zweite Band (fünfhundert Seiten) enthält Auszüge nebst kurzen einleitenden Notizen und ausführlicher Bibliographie aller hauptsächlichsten Autoren des neunzehnten Jahrhunderts von Karamsin an bis zu Tschechoff, Gorky und Mereschkowsky. Alles das ist mit gründ=licher Kenntnis der russischen Literatur und ihrer Schriftsteller dar=gestellt; die Wahl charakteristischer Auszüge könnte kaum besser sein, und die vielen Übersetzungen, die Professor Wiener selbst ge=macht hat, sind sehr gut. In diesem Bande werden ebenfalls alle englischen Übersetzungen russischer Autoren erwähnt, und es ist danach zu erwarten, daß ihre Anzahl nun rasch steigen wird. Sehr viele der russischen Autoren sind überhaupt nicht übersetzt worden, und in solchen Fällen bleibt nichts anderes übrig, als dem Leser zu empfehlen, die französischen und deutschen Über=



setzungen zu lesen. In diesen beiden Sprachen gibt es viel mehr Übersetzungen als im Englischen, und eine beträchtliche Anzahl deutscher Übersetzungen findet sich in den billigen Reklam'schen Ausgaben.

Ein Werk über die kleinrussische Literatur, das dem von Prof. Wiener in Zweck und Art sehr ähnlich ist, ist kürzlich unter dem Titel „Vik, das Jahrhundert, eine Sammlung kleinrussischer Poesie und Prosa aus der Zeit 1708 bis 1898" in drei Bänden bei Peter Barski in Kiew erschienen (besprochen im Athenaeum, 10. Januar 1903).

Von allgemeinen Werken, die für das Studium der russischen Literatur von Nutzen sein können, erwähne ich: Ralstons „Alte russische Geschichte", „Lieder des russischen Volkes" und „Russische Volkserzählungen" (1872 bis 1874), wie auch seine Übersetzung von Afanassieffs „Legende" (in englischer Sprache); Rambauds „La Russie épique" (1876) und seine ausgezeichnete „Histoire de la Russie" (auch ins Englische übersetzt); weiter „Le Roman Russe" von Voguë; „Russische Eindrücke" von Georg Brandes (ins Englische übersetzt von Eastman; Boston 1889) und seine „Modernen Geister", worin ein wundervolles Kapitel über Turgenjeff enthalten ist.

Von allgemeinen Werken in russischer Sprache sind die folgenden zu erwähnen: „Geschichte der russischen Literatur in Biographien und Skizzen", von Polewoy, zwei Bände, illustriert (1883; neue vergrößerte Ausgabe 1903); und „Geschichte der neuen russischen Literatur von 1848 bis 1898 von A. Skabitschewsky, (Vierte Ausgabe, 1900, mit zweiundfünfzig Porträts). Beide sind zuverlässige, gut geschriebene und keine zu umfangreichen Werke — das erstere ist ziemlich populär gehalten, während das zweite ein kritisches Werk ist, das sich mit jedem Schriftsteller eingehend beschäftigt. Die kürzlich veröffentlichte „Galerie russischer Schriftsteller", von Ignatoff herausgegeben (Moskau 1901), enthält über zweihundertfünfzig gute Porträts russischer Autoren, mit je einer



Seite recht gut geschriebener Angaben über ihre Tätigkeit. Ein sehr erschöpfendes Werk ist „Die Geschichte der russischen Literatur“ von A. Pypin in vier Bänden (1889), die mit den ältesten Zeiten beginnt und mit Puschkin, Lermontoff, Gogol und Kolzoff endet. Derselbe Autor hat ebenfalls in vier Bänden eine „Geschichte der russischen Ethnographie“ geschrieben.

Unter den Werken, die sich nur mit Teilen der russischen Literatur beschäftigen, sind die folgenden zu erwähnen: Tschernischewskys „Kritische Artikel“ (St. Petersburg 1893); Annenkoffs „Puschkin und seine Zeit“; O. Millers „Russische Schriftsteller nach Gogol“ Mereschkowskys Bücher über Puschkin und über Tolstoi; Arssenieffs „Kritische Studien der russischen Literatur“ (zwei Bände, 1888, im Text erwähnt), und vor allem natürlich die Sammlung von „Werken“ unserer Kritiker: Bjelinsky (zwölf Bände), Dobroluboff (vier Bände), Pissareff (sechs Bände) und Michailowsky (sechs Bände), zu denen noch seine „Literarischen Reminiszenzen“ kommen.

Ein Werk von sehr großem Wert, das noch nicht vollständig ist, bildet das „Biographische Lexikon der russischen Schriftsteller“, das von S. Wengeroff herausgegeben wird und fast ausschließlich von ihm selbst geschrieben ist. Wengeroff ist auch der Herausgeber neuer, wissenschaftlich bearbeiteter Ausgaben der vollständigen Werke mehrerer Autoren (Bjelinsky ist eben jetzt veröffentlicht). Vorzügliche Biographien und kritische Skizzen aller russischen Schriftsteller sind auch in dem „Russischen Encyklopädischen Diktionär“ von Brockhaus-Efron zu finden. Die beiden ersten Bände dieses Diktionärs (sie werden im Anhang vervollständigt werden) wurden als eine Übersetzung des Brockhausschen Lexikons herausgegeben, aber die Direktion wurde zur rechten Zeit von einer Gruppe russischer Wissenschaftler übernommen, zu denen Mendelejeff, Wojeikoff, V. Solowioff und andere gehörten, die aus den zweiundachtzig Bänden dieses Diktionärs, das im Jahre 1904 be-



endet wurde (zu drei Rubeln per Band) eine der besten Encyklo=pädien Europas machten. Es genüge zu sagen, daß alle Artikel über Chemie und chemische Technik von Mendelejeff entweder selbst geschrieben, oder doch von ihm sorgfältig revidiert wurden.

Vollständige Ausgaben der Werke der hauptsächlichsten russi=schen Schriftsteller sind in letzter Zeit veröffentlicht worden, einige von ihnen bei dem Verleger Marks in Verbindung mit seinem illustrierten Wochenblatte und zu erstaunlich billigen Preisen, die nur durch die Auflagen sich erklären lassen, die zweihundert=tausend per Jahr überstiegen. Die Werke Gogols, Turgenjeffs, Gontscharoffs, Ostrowskys, Boborykins, Tschechoffs und einiger weniger bedeutender Schriftsteller, wie Danilewsky und Lyeskoff, gehören mit zu ihnen.



Professor Dr. Ludwig Büchner.

Kraft und Stoff oder Grundzüge der natürlichen Weltordnung. Mit Bildnis, Biographie und Faksimile des Verfassers 20. und 21. Auflage. Brosch. Mk. 5.—, gebd. Mk. 6.—. Wohlfeile Ausgabe Mk. 2.50, gebd. Mk. 3.—.

Natur und Geist oder Gespräche zweier Freunde über den Materialismus und über die realphilosophischen Fragen der Gegenwart. — 3. Auflage. Preis Mk. 4.50, gebd. Mk. 5.50.

Physiologische Bilder. 2 Bände. Preis à Mk. 5.—, gebd. à Mk. 6.—.

Aus Natur und Wissenschaft. Studien, Kritiken und Abhandlungen in allgemein verständlicher Darstellung. 2 Bände. Preis à Mk. 6.—, gebd. à Mk. 7.—.

Aus dem Geistesleben der Tiere oder Staaten und Taten der Kleinen. Vierte Auflage. Preis Mk. 4.—, gebd. Mk. 5.—.

Liebe und Liebesleben in der Tierwelt. Zweite Auflage. Preis Mk. 4.—, gebd. Mk. 5.—.

Licht und Leben. Drei allgemein verständliche naturwissenschaftliche Beiträge zur Theorie der natürlichen Weltordnung. Zweite Auflage. Preis Mk. 4.—, gebd. Mk. 5.—.

Die Darwinsche Theorie von der Entstehung und Umwandlung der Lebewelt. 5. Auflage. Broschiert Mk. 5.—, gebd. Mk. 6.—.

Der Mensch und seine Stellung in Natur und Gesellschaft. Dritte Auflage. Brosch. Mk. 6.—, gebd. Mk. 7.—.

Gott und die Wissenschaft. Dritte Auflage. Brosch. Mk. 1.50.

Über religiöse und wissenschaftliche Weltanschauung. Brosch. Mk. 1.50.

Zwei gekrönte Freidenker. Ein Bild aus der Vergangenheit als Spiegel für die Gegenwart. Brosch. Mk. 1.50.

Meine Begegnung mit Ferdinand Lassalle. Ein Beitrag zur Geschichte der sozialdemokratischen Bewegung in Deutschland. Nebst 5 Briefen Lassalles. Brosch. 75 Pfg.





